CARLOS BELVEDERE

EL CUORE

UNA FENOMENOLOGÍA DEL TANGO PORTEÑO

Editorial Biblos
ARTES Y MEDIOS

CARLOS BELVEDERE

EL CUORE

UNA FENOMENOLOGÍA DEL TANGO PORTEÑO

Editorial Biblos
ARTES Y MEDIOS

EL CUORE

El tango es un sentimiento, según la magistral sentencia de Enrique Santos Discépolo. Este sentimiento no es otro que el de la vida, caracterizado por su carácter autoafectivo, ipseidado, es decir, radicalmente subjetivo.

Este libro explora las múltiples expresiones de la vida tanguera. Como en todo caso, esta vida se expresa en la liberación de sí, que ocurre en la cultura y, de modo privilegiado, en el arte. El autor va recorriendo las manifestaciones privilegiadas del género en la poética, la danza y la música. Nada de eso sería posible sin el encuentro de los vivientes en la vida y, por ende, en la comunidad de vivientes. Por eso esta narración al hilo del 2x4 concluye con la descripción detallada de los entornos sociales del tango donde, además de cantar y bailar, se conversa y, chamuyo mediante, se construye sociedad.

Quien haya saboreado algo de la triste alegría del tango porteño reconocerá en estas páginas su propia vida, en la cual encontrará, sin duda, a los otros. Quien no lo haya hecho podrá acceder allí al recuento de una experiencia que quizá –y este es el deseo del autor– quiera en un futuro cercano realizar por sí mismo. En todo caso, este libro propone un encuentro con la vida tanguera tal y como se experimenta en los barrios porteños.

Carlos Belvedere es filósofo y sociólogo. Se desempeña como investigador en el Conicet y como profesor en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Se especializa en cuestiones de fenomenología y trabaja en el entrelazo de filosofía y ciencias sociales. Ha publicado numerosos trabajos sobre fenomenología social y sociología fenomenológica.

CARLOS BELVEDERE

EL CUORE

Una fenomenología del tango porteño

Editorial Biblos

In memoriam Leónidas Lamborghini

Índice

Cubierta

Acerca de este libro

Portada

Agradecimientos

Sobre la procedencia de los textos

¡Esto es tango! (prólogo)

La experiencia de la vida

Sobre las interpretaciones existencialistas de la poética discepoliana

La filosofía de la vida

Discépolo como filósofo de la vida

La afectividad pura

La neutralidad afectiva de la vida en la deconstrucción de Discépolo por Lamborghini

La vida liberada

Un sentimiento que se baila

La intencionalidad y el régimen de la representación

Tres prejuicios milongueros

Explicaciones y acciones

El cuerpo y la técnica

La enseñanza de la técnica como un ejercicio del olvido

La música como expresión no mimética

El encuentro con el otro fuera de las coordenadas espacio-temporales del mundo

Ese dolor…

El ritmo en las venas

La danza como forma de relación social precomunicativa

La música como fenómeno inmanente, acósmico y no representativo

La espacialización del tiempo interno y el movimiento

Inmanencia y trascendencia (algunas cavilaciones)

El abrazo de tango como articulación práctica del dualismo

La constitución del cuerpo propio como fenómeno articulador

Da capo

Coda: la constitución del cuerpo propio por el otro en la “marca”

“La vida es una milonga”

Un milonguero sentimental

Qué significa ser miembro

El bailarín consagrado

El estatus de bailarín

Este incompetente

El eterno principiante

Categorías nativas y categorías profesionales en la milonga

La plétora de incompetentes

Acerca del pleonasmo “miembros incompetentes”

Competencias sociales y competencias especializadas en la milonga

Las desventuras de un zurdo

La consagración de los virtuosos

Miembros con capacidades diferentes

El arte del chamuyo en las tanguerías de Almagro

Chamuyo y estructura social

Etnométodos de indagación de la estructura social en las tanguerías de Almagro

Los etnométodos de indagación de la estructura social como medidas sintéticas

Los etnométodos y la “sociología profesional”

El carácter no representativo de la estructura social

El bobo (epílogo)

Referencias

Tangos

Bibliografía

Créditos

Agradecimientos

Le debo a Mario Lipsitz la idea de escribir una fenomenología del tango, aunque seguramente no habrá imaginado este resultado… Y a Tomás Calello, el impulso inicial de estas páginas, pues con su invitación a participar de la I Jornada de Tango e Identidad en la Región Metropolitana de Buenos Aires me puso a redactar las primeras descripciones fenomenológicas de esta pasión porteña.

Mi entera gratitud a Martín Oliver por introducirme en el fascinante mundo de las tanguerías de Almagro como un capítulo más de nuestra perdurable amistad. Vaya también un sentido recuerdo para Roberto y su "Boliche", el Bar 12 de Octubre, así como mi admiración a Osvaldo Peredo y Agustín Ortega, quienes supieron hechizarlo con su manera simple y profunda de sentir el "tango sin lentejuelas". También para Campamento Huno, donde me he sentido en casa ya antes de alcanzar allí mismo el mayor logro que un guitarrista de fonda pueda tener: tocar a cambio de un plato de comida. Y a esa otra casa de todos, que fue "Lo de Estelita" (y lo de Peluca). En estos y otros bajos fondos he compartido con Pablo Fayó la charla sin fatiga y el consejo oracular de la noche porteña.

Dedico este libro a mis dos amores, Marina y Amalia, cuyos ojitos indulgentes contemplo del otro lado del vidrio mientras escribo estas líneas.

Sobre la procedencia de los textos

Los textos reunidos aquí son revisiones, ampliaciones y reescrituras de trabajos previos que han sido reestructurados para conformarse a la estructura de conjunto propia de un libro. Distintos fragmentos de sus capítulos han aparecido en versiones preliminares presentadas en congresos y revistas especializadas, según se detalla a continuación.

Un adelanto de “La experiencia de la vida” fue leído en la I Jornada de Tango e Identidad en la Región Metropolitana de Buenos Aires, organizada por el Instituto del Conurbano de la Universidad Nacional de General Sarmiento el 11 de diciembre de 2009. “Un sentimiento que se baila” recoge en parte una ponencia presentada en el XXIII Encuentro Nacional de Fenomenología y Hermenéutica, que tuvo lugar en el Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Pucciarelli de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires del 18 al 21 de septiembre de 2012. Ambos trabajos fueron resultado de investigaciones radicadas en el Instituto de Ciencias de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Revisados y ampliados, se publicaron como artículos en la revista Enfoques (año XXVII, número 1, otoño 2015, y año XXVI, número 2, primavera 2014). Se reeditan aquí con revisiones y agregados que hacen a la lógica conjunta del libro.

“El ritmo en las venas” se inicia con una caracterización de la fenomenología de la música en Alfred Schutz, que fue presentada en las II Jornadas Nacionales de Filosofía del Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (realizadas entre el 27 y el 29 de julio de 2016) bajo el título: “La experiencia musical como fenómeno interno en los manuscritos de Alfred Schutz”. Luego retoma fragmentos de “La constitución del cuerpo propio y la descripción de la carne en la crítica henriana a Merleau-Ponty”, publicado en la revista colombiana Universitas Philosophica (número 31/63, julio-diciembre 2014). Algunos conceptos contenidos en las páginas 122 a 128 y 131 a 137 fueron reformulados para integrar el mencionado

capítulo.

Anticipos de “La vida es una milonga” fueron presentados, bajo el título “Why I cannot dance the Tango. Reflections of an incompetent member of the milongas porteñas”, en la reunión anual de la Society for Phenomenology and the Human Sciences, que tuvo lugar en la ciudad de Eugene (Estados Unidos) del 26 al 28 de octubre de 2013. La presentación fue posible gracias a una ayuda para viajes de la Fundación Williams. El trabajo fue ampliado y revisado para su publicación en Schutzian Research volumen 8, en el año 2016. La versión actual continúa aquellas consideraciones en dirección a una caracterización de los aspectos autóctonos de la vida milonguera en Buenos Aires.

Finalmente, “El arte del chaumuyo en las tanguerías de Almagro” es una reescritura de un artículo aparecido por primera vez en la Revista Argentina de Sociología, publicada por el Consejo de Profesionales en Sociología (año 8/9, número 15/16, año 2011). Este trabajo fue parte de una investigación financiada por el programa Ubacyt de la Universidad de Buenos Aires con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. Para su inclusión en este volumen fue profundamente reformulado y ampliado. También se suprimieron consideraciones iniciales impertinentes por su carácter teórico general, que poco tenía que ver con las cosas mismas.

La publicación de este libro fue posible gracias a un subsidio del programa PICT/FONCYT/AGENCIA/MINCYT, radicado en la Universidad de Buenos Aires (PICT-2017-536).

¡Esto es tango! (prólogo)

Esta es una fenomenología del tango porteño[1] hecha, como la composición de Federico y Expósito (1942), "al compás del corazón"; vale decir, del "cuore" –que es la forma lunfarda típica de nombrarlo (Conde, 2004)–. Es que ningún género popular le ha cantado al corazón con la intensidad del tango, que lo ha tomado como hipóstasis del sí mismo. Innumerables composiciones se dirigen a él como personificación de los propios sentimientos. Así, por ejemplo, el tango lo aconseja: "Corazón, no le hagas caso" (Pontier y Bahr, 1943), "no te dejes engrupir por su querer" (Schiammarella, 1926). El tango también lo alienta: "¡Vamos, corazón! / ¡Vamos otra vez! / ¡A intentar de nuevo la locura de vivir!" (Cosentino y Pierro, 2006). Sin embargo, ese consejo, ese aliento, el enunciatario no se lo da a nadie más que a sí mismo. El corazón es uno mismo –lo cual resulta flagrante en el mencionado tango de Pontier y Bahr (1943), que reiteradamente alterna con naturalidad entre la segunda persona del singular y la primera del plural–.[2]

La fenomenología del tango que aquí proponemos tendrá, entonces, como tema la subjetividad patética que allí se expresa; aquello que la fenomenología material ha puesto de manifiesto como lo más propio de la vida: su carácter autoafectivo. Buscaremos, así, describir la vida del tango. No se trata de interpretar su filosofía ni de transmitir una técnica, sino de algo más profundo: de expresar esa forma de vida tan singular que encuentra en la multifacética expresión del tango su propia liberación.

La vida es en cada caso un sentimiento ipseizado; por tanto, al hablar de ella, no podríamos referirnos (como lo hacen otros) ni a una "filosofía de vida" ni a una "ideología popular", sino a la experiencia que de sí hacen las subjetividades únicas e insustituibles de quienes consuetudinariamente experimentan la afección singular del pathos sentimental de Buenos Aires –entre ellas, la del autor–.

No podría ser de otra manera, puesto que –según lo explicita la

fenomenología material de Michel Henry– "la autoafección patética en que consiste la vida funda la ipseidad en que se arraiga la subjetividad del sujeto y su Yo" (Lipsitz, 2004: 48).

Esta autoafección se experimenta en la praxis de nuestro cuerpo y es allí donde "se determina e individualiza en y por esta autoafección como una experiencia singular e ipseizada. En breve, nuestro cuerpo es praxis determinada, singular e individual" (Henry, 2004c: 80).

No solo hay ipseidad en la experiencia viva del tango. También hay lo que la filosofía denomina "ecceidad"; a saber: la "estidad" o aquello que hace que algo sea esto –que sea este individuo singular y no otro– (véase "Haecceidad" en Ferrater Mora, 2009).

Como atinadamente lo ha expresado Merleau-Ponty (1999: 147), el cuerpo propio –del cual hablábamos recién al citar a Henry– ofrece "el misterio de un conjunto" signado por su ecceidad que emite "significaciones capaces de proporcionar su armazón a toda una serie de pensamientos y experiencias".

Es precisamente esta ecceidad inevitable de todo fenómeno, con sus contingencias, lo que la etnometodología intenta retener (Garfinkel, 2002: 216). Su atención está puesta en la concretud de la sociedad ordinaria, en sus distintivos detalles vividos, que identifican de manera única y singular su ordenamiento, que es producido de manera endógena, explicable, e inevitable (Garfinkel, 2002: 67). Para ello, abandona toda vocación de teorizar abstracto, general, con su desprecio por los detalles y las particularidades intrínsecas del fenómeno en su irremediable ecceidad.

El tango recurrentemente indica su ecceidad de manera redoblada no solo en cuanto fenómeno singular, sino también, y, sobre todo, como experiencia singularmente identificada con ella. Decíamos que todo fenómeno tiene una irremediable ecceidad. Pero no toda experiencia fenoménica refiere explícita y voluntariamente a ella. El tango sí. Nos ha legado innumerables títulos que hacen foco en eso, tales como "Yo soy así" (Canaro, 1943) o "La canción de Buenos Aires", cuyo estribillo reproduce insistentemente: "Este es el tango […]; este es el tango" (, Maizani y Romero, 1933).

Las especificaciones de esta naturaleza son, además, de carácter indexical; entendiendo por tal realizaciones contingentes y en curso de prácticas habilidosas organizadas de la vida cotidiana (Garfinkel, 1994: 11). Es decir que se trata de acciones prácticas encarnadas, particulares, localizadas, no necesarias, cuyo sentido está dado por su dependencia contextual y cuya expresión solo logrará precisión y encontrará su referencia justa "de acuerdo con dónde ocurrió, o exactamente dónde ocurrió, o exactamente dónde, en un in-vivo en desarrollo, en el trans-curso de un proyecto, o de una historia personal, de un interés personal, de una biografía mutua con otros, etcétera etcétera" (Garfinkel, 2002: 203; énfasis en el original). En breve, "las propiedades de las expresiones indexicales únicamente son atestiguables de manera local y endógena [… y] consisten en habilidades competentes vulgares de los practicantes" (113).

El carácter eminentemente indexical del ambiente tanguero se expresa en innumerables letras que apelan a un lenguaje indiciario o deíctico. Además de la recién citada composición de Cúfaro, Maizani y Romero (1933), donde se insiste con el pronombre demostrativo este, puede mencionarse el tango de Randal, Elías y Marvil (1942) que lleva en su mismo título un adverbio demostrativo: "Así se baila el tango". Allí se abunda en expresiones indexicales, tal como se puede apreciar en el siguiente pasaje:

Aquí está la elegancia. ¡Qué pinta! ¡Qué silueta!

¡Qué porte! ¡Qué arrogancia! ¡Qué clase pa' bailar!

Así se corta el césped mientras dibujo el ocho,

para estas filigranas yo soy como un pintor.

Ahora una corrida, una vuelta, una sentada…

¡Así se baila el tango, un tango de mi flor!

Aquí está la elegancia; vean qué porte; ahora una sentada; así se dibuja el ocho. Todo precisamente indicado (aquí, ahora, así), pero

nada expresado en términos que tengan sentido fuera del entorno autóctono del cual participan, inmediata y evidentemente, emisor y receptor. Nada tiene sentido para quien no pertenezca ya al ambiente milonguero. Son, entonces, “expresiones indexicales” que no han sido traducidas (ni podrán serlo) a “expresiones objetivas”.

Precisamente de ello trata este libro. Si el lector se siente aún extraño, si lo dicho poco le dice, es el berretín del autor que al finalizar estas páginas (si es que eso ocurre) llegue a comprender, más allá de las palabras, el sentido inmanente de la experiencia singularísima que es el tango porteño. Ojalá la conversión de las expresiones objetivas que siguen nuevamente puedan verterse en expresiones indexicales, desandando el camino de la captación monotética, abstractiva y objetivante, en dirección al disfrute del sabor único de esta experiencia subjetiva y personal que, sin embargo, se comparte y se vive en común en las milongas y peñas de Buenos Aires.

1. Más precisamente, es un estudio de “fenomenología aplicada” en el sentido que tiene la expresión en el debate contemporáneo (Zahavi, 2009; Zahavi y Martiny, 2009a, 2009b).

2. Véase, por ejemplo, el siguiente fragmento: “¡Corazón no le hagas caso, / que aún se puede ser feliz! // Qué importa / si al fin de cuentas su desvío / nos mostró que no tenía, / ni franqueza, ni cariño” (Pontier y Bahr, 1943).

La experiencia de la vida

El tango es, sin duda, uno de los géneros musicales más anclados en el sentimiento. Entre sus poetas, nadie como Discépolo lo ha sabido describir en toda su pureza. Es la suya una lírica que bien puede caracterizarse como la hipérbole de la subjetividad.

Estas palabras parecerán cargadas de inquietudes filosóficas. Lo son, y con toda legitimidad, pues, tal como recuerda Gobelo (2012: 9), se dice que Discépolo es "un filósofo del tango". De ese modo fue recibido por el público, por sus colegas y por los historiadores del género. Así, los poetas lunfardos Dante A. Linyera y Carlos de la Púa lo definieron como un autor "con filosofía", y Julián Centeya se refirió a una de sus películas como si contuviera "filosofía en moneditas" (véase Galasso, 2004). Algo así como la fenomenología en la expresión de Husserl, según la cual ella opera con "moneda pequeña".[1] Asimismo, diversos estudios han sido pródigos en valoraciones filosóficas de la poética de Discépolo (Galasso, 2004; March, 2002; Dei, 2012; Lencina, 2004). Entre ellos, resulta destacable el trabajo de Cordero, quien considera que su obra es "un verdadero sistema filosófico" (Cordero, 2011: 38; énfasis en el original) por la coherencia de sus ideas. Asimismo, observa que el tango "Yira, yira" está estructurado "como si fuese un verdadero curso de filosofía" (45).

Sobre las interpretaciones existencialistas de la poética discepoliana

Si concediéramos que, según el consenso establecido, Discépolo es un filósofo del tango, deberíamos preguntarnos qué tipo de filósofo es. Ante todo, responderíamos con la expresión de Tania (recogida por Dei, 2012: 24) de que se trata de una "filosofía en zapatillas". Pues bien, ¿qué significa esto?

Para la mayoría de las interpretaciones filosóficas de la poética de Discépolo, esto quiere decir que estamos ante una forma autóctona de existencialismo.[2] Así, por ejemplo, Gustavo Varela considera que "sus canciones son una especie de manual de filosofía existencialista escrita en tono popular" (Varela, 2005: 154) porque "expresa en un lenguaje cotidiano el fondo profundo de cualquier existencia (Varela, 2005: 155). También Héctor Daniel Dei considera que en sus versos hay un "proyecto existencial" (Dei, 2012: 37) que, en tangos como Yira… yira, describe la marginalidad del hombre (51). Por su parte, Teresita Lencina (2004: 8) encuentra, en la atención que Discépolo les dispensa a "las verdades concretas e históricas del hombre" y en su "descripción como un ser contingente", las "premisas" de una filosofía existencialista, particularmente en lo que respecta a las temáticas del amor y el mundo circundante –que la autora relaciona con lo que para Sartre son "el ser para otros" y "el ser para sí" respectivamente– (Lencina, 2004: 6). Se trataría, entonces, de "categorías básicas de filosofía existencialista, sustentadas fundamentalmente en Sartre y Heidegger", las cuales atienden a la subjetividad del hombre "en tanto que individuo concreto" (6). Así es que Lencina encuentra en Discépolo "un análisis existencial" que refiere, entre otras temáticas, a la libertad y la angustia –concepto, este último, que "resume" los demás rasgos del existencialismo– (6). De este modo, argumenta lo siguiente:

[…] la categoría que mejor conjuga del existencialismo en la obra discepoliana es la angustia, concepto categórico de este pensamiento, en tanto es propia de la condición humana y es aprehensión reflexiva de sí mismo. En alguna medida la angustia resume los otros rasgos que hemos mencionado anteriormente, pues ella emerge de todos ellos. […] Tan importante es el concepto de angustia en el existencialismo que el propio Sartre dice que el existencialista suele declarar que el hombre es angustia. (Lencina, 2004: 6-7; énfasis en el original)

No por reiteradas las interpretaciones existencialistas de Discépolo han sido unánimemente aceptadas. Por ejemplo, Néstor Cordero ha salido al cruce de estas lecturas negando, de la manera más rotunda posible, que Discépolo tenga algo de existencialista:

Un tanguero llama "filosofía" a la experiencia de vida. A veces se confunde todo esto con existencialismo, sobre todo en Discépolo. Y Discépolo no tiene nada de existencialista. Era un filósofo cínico, aunque él no tuviera la menor idea de eso. El símbolo del cínico es el perro, que aparece en Yira, yira. Y cuando habló por radio, el personaje antiperonista se llamaba Mordisquito. Hay un texto de Terencio que dice: "Hoy fui al mercado. Estaban mezclados ladrones y doctores, prostitutas y médicos". ¡Es Cambalache! (Cordero, 2010)

Cierto es que, tal como apunta Cordero, la experiencia de vida ha sido considerada por muchos tangueros como si se tratase de una filosofía existencialista. A nuestro entender, ese tipo de definiciones son incorrectas, entre otros motivos por superficiales, ya que no llegan a comprender el sentido profundo de los tangos de Discépolo.

A fin de discernirlos con mayor perspicacia, propondremos que hay en Discépolo un cartesianismo que supera en mucho la mera descripción de la existencia sombría de personajes desgarrados por la angustia, y que este cartesianismo se nutre de la afectividad de

un modo más radical que la mirada meramente exterior de cualquier retratista.

El cartesianismo de Discépolo, que llega a una subjetividad fuera de toda intencionalidad, no solo supera al existencialismo sartreano, sino que también anticipa descripciones más atentas que vendrán años después.[3] En breve, quisiera mostrar un Discépolo cercano a Michel Henry, argumentando que es la filosofía de la vida aquella que mejor expresa la experiencia que se patentiza en su poética y que le da su "unidad tonal" (Henry, 2004a: 365). Es precisamente la "gran carga afectiva" (Henry, 2004a: 318), el "peso" y la "potencialidad patológica particular" (Henry, 2004a: 319) de su obra lo que hacen de Discépolo un poeta de la vida, en tanto logra expresar esta "carne sufriente" que nos habla de sí misma y que es "el lenguaje de la vida real" (Henry, 2004a: 338).

La filosofía de la vida

De manera breve y sin pretender hacer una presentación exhaustiva, introduciré algunos aspectos de la fenomenología de la vida particularmente significativos a la hora de encarar una lectura de la significación profunda de la poética discepoliana.

Desde la perspectiva de Henry, la vida es sentimiento de sí, y su esencia es una revelación inmanente originaria:[4]

La vida se siente, se experimenta a sí misma. No es que sea algo que además dispone de la propiedad de sentirse a sí misma, sino que es esta su esencia: la pura experiencia de sí, el hecho de sentirse a sí misma. La esencia de la vida reside en la autoafección. (Henry, 2010: 27)

Que la vida se sienta y se experimente a sí misma sin mediación significa que "es, en su esencia, afectividad" y que ella se efectúa "en la efectividad del sentimiento" (Henry, 2010: 28).

Por su carácter autoafectivo, la vida es siempre un sí mismo; es decir, encuentra su esencia en la ipseidad comprendida como el hecho "de sentirse a sí mismo, [como] la identidad del afectante y del afectado" (Henry, 2010: 29). Es, entonces, "este ser-sí mismo en la afectividad y por ella" lo que "pone a cada vida en relación consigo misma y hace que ella sea la vida, oponiéndola, al mismo tiempo, a cualquier otra en el sufrimiento absoluto de su individualidad radical" (30).

Esta experiencia que de sí misma hace la vida "en la inmanencia radical de su autoafección" es, esencialmente, "pasiva respecto de sí" (Henry, 2010: 30). Está ligada a sí misma y "es incapaz de

romper ese lazo" para distanciarse de sí. Precisamente, se caracteriza por

[…] la imposibilidad de escapar de sí, de preparar detrás de sí una posición de repliegue a la que le fuese posible retirarse, sustraerse de su propio ser y de lo que este pudiera tener de opresivo. En tanto la vida está acorralada contra sí misma en la pasividad insuperable de esta experiencia de sí que no puede interrumpirse, es un sufrir, el "sufrirse a sí misma" en y por el cual está irremediablemente entregada a sí misma para ser lo que es. (Henry, 2010: 30-31)

Precisamente en "ese «sufrirse a sí misma» y en su sufrimiento" la vida se siente y "es dada a sí en la adherencia perfecta del ser engarzado en sí mismo; se llena de su contenido propio" (Henry, 2010: 31). Sin embargo, esta experiencia no necesariamente es dichosa, pues la afectividad se caracteriza por una "dicotomía fundamental" según la cual se opera en ella, espontáneamente, "una partición" entre nuestros afectos "según su tonalidad, considerada positiva y agradable, o negativa y desagradable" (Henry, 2010: 31). Esta dicotomía, que "se enraíza en la esencia de la vida y viene a expresarla", hace que el curso de nuestra vida esté signado por "la posibilidad del paso de todos nuestros afectos, de unos a otros" (31), sin que necesariamente responda a algo trascendente:

La alegría sucede a la pena no solo porque un suceso favorable suceda en el mundo a un suceso desfavorable, sino, ante todo, porque la alegría puede suceder a la pena. Y esta posibilidad del paso de la pena a la alegría es igualmente su común posibilidad, la esencia de la que ambas derivan. (Henry, 2010: 31)

Ahora bien, ¿de dónde surge esa posibilidad esencial? Henry nos lo dice: "El paso del sufrimiento a la alegría nos coloca frente a la realidad del tiempo" (Henry, 2010: 31). Es el ritmo de la vida en su

venir a sí misma lo que se revela en este incesante pasaje de una modalidad afectiva a otra. No es, sin embargo, el tiempo extático del que hablaba Husserl.

Henry cuestiona la validez de la descripción husserliana del tiempo fenomenológico argumentando que hay "una discontinuidad radical" entre el instante actual y el pasado (Henry, 2004a: 54-55). Lo que traiciona el análisis husserliano del tiempo fenomenológico es que la primera fase del flujo retiene la impresión en la conciencia y le da un carácter pasado, donde no queda impresión, sino tan solo algo que ya no es. La retención, entonces, no contiene nada real. Solo el presente constituye el ser, mientras que la retención es una irrealidad; lo mismo que la protención: ambas son representaciones imaginarias. De modo que "el proceso de temporalización es un proceso de irrealización, así como la recaída retencional constante en el pasado significa una irrealidad en relación con ser" que convierte en nada al flujo de mi representación (Henry, 2004a: 55, 59).

Por eso –si bien para Husserl "la conciencia interna del tiempo con su triple estructuración protencional, actual y retencional es el modo de donación originaria según el cual se nos da todo lo que nos es dado" y, por lo tanto, es "la condición que hace posible todo ser para nosotros"–, preciso es admitir que "no se presenta ella misma en la apertura de este campo temporal de tres dimensiones" (Henry, 2004a: 58); con lo cual "el movimiento de temporalización es el de una irrealización" porque "no puede afectar la realidad de la vida en sí misma" (60). En otras palabras, la descripción husserliana del tiempo es incapaz de alcanzar lo único real en él, que es el presente viviente –o, lisa y llanamente, la vida–. Ella permanece más allá, o más acá, de la estructura unitaria del triple éxtasis del tiempo husserliano en que supuestamente ocurre la donación extática de la impresión y su presentación en la conciencia originaria del ahora (a la cual se agrega la retención y la protención) y que se fenomeniza en la conciencia íntima del tiempo mediante la constitución fenomenal de las fases de su flujo, que ni siquiera tienen una relación esencial entre sí (Henry, 1990: 43-45).

Más allá de este tiempo constituido está –como su condición real, inaparente, fuera de la luz propia de la fenomenalidad griega– la

autodonación en que el ahora es dado como impresión, como realidad subjetiva original, de la cual la fenomenología intencional no tiene nada que decir (Henry, 1990: 46). Esa autodonación en que la vida se nos da en un "excedente de emoción", en su movimiento autoimpresional incesante, como "el presente viviente" (Henry, 2004a: 60), ha quedado fuera del análisis husserliano porque sería destruida en el "fuera de sí" de la exterioridad pura. Allí, donde se descompone en sus distintas fases –cada una de las cuales se "desliza" hacia un pasado cada vez más distante, dado a la intencionalidad en la retención–, en ese deslizamiento de la impresión fuera de sí en su temporalización originaria como flujo de conciencia, en ese distanciamiento de sí, la impresión es destruida como tal: deja de ser una impresión vivida, real, y es sustituida por una fase ya pasada, sin ninguna actualidad ni realidad, sin presencia efectiva (Henry, 2000: 75-76). Es que el flujo de conciencia –cuya forma es la síntesis de tres intencionalidades (la protención, la conciencia del ahora, y la retención) y que constituye la estructura a priori de todo flujo posible– es un flujo meramente formal, vacío, e incapaz de producir su contenido impresional; en consecuencia, es irreal, pues la única realidad del tiempo es la impresión, que jamás se muestra (Henry, 2000: 79). El flujo de conciencia husserliano, entonces, tiene un carácter alucinatorio, pues hace renacer a cada instante la realidad impresional que nihiliza, la cual viene a morir en el ék-stasis del tiempo que la separa de sí misma (Henry, 2000: 80).

Para la fenomenología de la vida, en cambio, el tiempo no puede ser pensado bajo la forma de la representación propia de la irrealidad noemática, sino que debe ser revelado en y desde la autoafección, a la cual solo la fenomenología material puede acceder. La impresión no encuentra su lugar en la irrealidad del tiempo husserliano, donde la subjetividad originaria no puede aparecer, sino "totalmente fuera del dimensional extático –en este otro lugar radical que soy yo–" (Henry, 1990: 46). La donación extática de la impresión en la conciencia interna del tiempo, según la descripción husserliana, sustituye ilegítimamente a la autodonación de la impresión en la impresionalidad. Así, la cuestión de la impresión se pierde de vista, y es trasvestido su ser originario en un ser constituido; lo cual implica una profunda falsificación consistente en insertar la estructura de la temporalidad extática en

la impresión misma con la finalidad de definir su esencia por esa estructura que le resulta extraña (Henry, 1990: 49-50).

Por el contrario, este tiempo inmanente sobre el cual nos llama la atención Henry es el de la subjetividad acósmica, interior e invisible que somos, en cada caso, nosotros mismos, y que se revela a sí en la inmanencia radical, es decir, fuera del mundo y de la visibilidad, en ese abrazo patético que la vida se da a sí misma, sin distancia ni horizontes, pues –según lo muestra Henry– "escapa por principio a toda intencionalidad concebible" (Herny, 1990: 169). Así, la sustancia fenomenológica de la vida es irreductible a la del mundo y su estructura (170).

Fuera del mundo, la vida es "la autoafección,[5] la autoimpresión, el sufrir primitivo" en que se siente "acorralada contra sí misma, aplastada contra sí, agobiada por su propio peso –la vida autoafectándose a sí misma no como el mundo la afecta" (Henry, 1990: 174), sino como ella misma se afecta; a saber, como "afección endógena, interna, constante", incapaz de sustraerse a sí misma (175). La vida, entonces, "es la subjetividad absoluta en tanto que se experimenta a sí misma y no es otra cosa que eso: el puro hecho de experimentarse a sí mismo inmediatamente y sin distancia" (161).

En tanto subjetividad absoluta indiferenciada consigo misma (Henry, 1990: 173), la vida en su afectividad es la certeza.

Dado que la afectividad se escenifica en un ámbito de inmanencia radical donde ser es idénticamente aparecer, nada de ella queda fuera de ella. Por este motivo, es imposible equivocarse en el sentir: el error proviene de las diversas y contrapuestas interpretaciones que apuntan exteriormente al sentir. (Lipsitz, 2004: 40)

En efecto, ni la ilusión ni el error pueden hallarse en el sentimiento, sino que se encuentran siempre en la interpretación que el pensamiento elucubra acerca de él. Por eso, los supuestos "sentimientos falsos o ilusiones" son, en realidad, "sentimientos mal

comprendidos” (Henry, 2003: 710); y no porque pudiera haber una comprensión adecuada de ellos, sino porque toda forma de comprensión o razón les es por naturaleza ajena: la realidad del sentimiento es completamente extraña a toda forma de comprensión (Henry, 2003: 709).

Discépolo como filósofo de la vida

Ciertamente, la poética discepoliana tiene ribetes filosóficos. En lo que sigue, trataré de mostrar –tal como propuse al principio– que ellos no son única ni primordialmente los del existencialismo, con el cual se lo ha vinculado tantas veces, sino, ante todo, los de la fenomenología de la vida que acabo de presentar –pues, como el mismo Discépolo dijo, la filosofía que campea sus tangos la aprendió "en la vida" (citado por Dei, 2012: 32)–.

Si, como nos muestra Henry, la vida es en esencia afectividad, nadie en el tango ha sabido describirla mejor que Discépolo. Su poética y los personajes que ella presenta son afectividad pura, caracterizados por sus sentimientos y no por las razones siempre tambaleantes que circunstancialmente invocan.

Como se ha visto recién, que la vida sea afectividad también significa que es esencialmente pasiva respecto de sí. De esto, Discépolo ha hecho un sello autoral y no solo una característica de sus personajes que, desde la impotencia, confiesan que no pueden ser más ni distintos de lo que son. Discépolo narrador, antes que sus personajes, es quien resulta víctima de una fidelidad involuntaria a sí mismo, aferrándose a su dolor y a su alegría como a su propio ser, con la honestidad brutal de quien no quiere, pero tampoco puede ser otra cosa que lo que siente porque apartarse del propio sentimiento sería apartarse de sí mismo, distanciarse y, así, romper el lazo con que la vida se amarra a sí misma para sufrirse, soportarse, en la autenticidad del sentimiento de sí. En breve, la exuberante afectividad discepoliana nos muestra la imposibilidad de escaparse de uno mismo. Esa, y no otra, es la condena que ha debido sufrir "en vida" ("Uno").[6]

Y vaya si el sufrimiento es un tópico discepoliano… No simplemente el sufrimiento ocasionado por otro, sino, ante todo, el sufrimiento de sí mismo; como en el tango "Secreto", donde la

descripción de los hechizos que la amada despliega sobre el narrador no empañan la verdad profunda, definitiva, única que es la imposibilidad de resistir a esa pasión[7] que lo encadena a sí mismo –esto es, la impotencia de no poder resistirse–. Ante esta evidencia, Discépolo no puede más que exclamar: "Quién sos, que no puedo salvarme" –donde lo incierto es el otro y la certeza, uno mismo; donde es uno mismo quien no puede salvarse, quien se condena, se amarra a sí, sin hallar redención en el mundo–.

Es precisamente el sufrimiento aquello que a los personajes de Discépolo los encadena a sí mismos. Se trata de un sufrimiento que, como en la filosofía de Henry, los entrega irremediablemente a su ipseidad.

Una expresión reveladora del sufrimiento es el grito, pues "pertenece a la inmanencia de la vida como una de sus modalidades" (Henry, 2004a: 341).

Su pertenencia a la vida solo puede ser reconocida, es verdad, si el grito es aprehendido en su proferición subjetiva, como un acto de fonación del cuerpo viviente que posee el estatuto fenomenológico de la vida […] el grito del sufrimiento: habla en su propio pathos y por él, su palabra es la palabra de la vida. (Henry, 2004a: 341)

Pues bien, la poética eminentemente sentimental de Discépolo encuentra en el grito una de sus posibilidades expresivas privilegias. El tango –según su peculiar genealogía afectiva– nace "como un grito / [que] salió del sórdido barrial buscando el cielo" ("El Choclo"). Ese grito –que además es uno mismo– lo hace exclamar, como pahtos que busca "librarse de su angustia" (Henry, 2004a: 134): "¡Soy una pregunta empecinada, / que grita su dolor […!]" ("Canción desesperada").

Este sufrimiento, a su vez, es –tanto para Henry como para Discépolo– cambiante, en el sentido de que pasa de manera incesante de una modalidad a otra. De ahí que el mismo autor que ha sabido pintar con las pinceladas más negras la noche del dolor

absurdo, haya sabido ver el mismo afecto desde la más hilarante parodia. La vida de la que nos habla Discépolo se dice tanto en el drama como en la comedia. Quien puede escribir: "¡Dolor que muerde las carnes, / herida que hace gritar […] Dolor de bestia perdida, / que quiere huir del puñal" ("Martirio"); también puede escribir: "¡Cuánto dolor que hace reír!" ("Soy un arlequín").

Si la fenomenología de la vida nos muestra que todos nuestros afectos pueden pasar de uno a otro, si la alegría sucede a la pena y viceversa, entonces bien podríamos decir que hay una fenomenología de la vida en Discépolo y que ella, también, nos pone "frente a la realidad del tiempo" inextático propio de todo viviente, en el cual el tiempo ideal de la fenomenología histórica se desvanece ante el ritmo monótono, incesante, en que la vida se da a sí misma siempre del mismo modo y, a la vez, de un modo distinto: "hoy… / mañana… / siempre igual…" ("Martirio").

Esa temporalidad acósmica donde el penar es ciego ("Uno") y el llorar, una ilusión ("Canción desesperada"), es lo que podríamos llamar "la realidad discepoliana", que consiste en el sufrimiento primitivo en que la vida se siente acorralada contra sí misma y para el cual no hay explicación alguna. Es el dolor de quien permanece "sin comprender, / por qué razón" quiere ("Martirio") ni en qué consiste el "castigo" de llorar y amar ("Uno").

La vida, en definitiva, es también para Discépolo la subjetividad absoluta y la certeza: todo lo que su poética dice enfáticamente, lo dice desde el sentimiento, con su plena alegría y su pleno dolor.

La afectividad pura

Bien se dijo que la subjetividad, tal como es descripta por Discépolo, se muestra como afectividad que escapa a la razón, pues el corazón "no sabe pensar" ("Sueño de juventud"). También la voluntad permanece impotente ante ella. Discépolo muestra como ningún otro maestro del tango la incapacidad de actuar sobre los propios sentimientos. Así, ante el amor no correspondido, confiesa: "No puedo reaccionar / ni puedo comprender" ("Secreto"). De este modo, el sentimiento se muestra más allá del bien y del mal, tal como lo expresa el poeta al admitir: "No puedo ser más vil / ni puedo ser mejor" ("Secreto").

La subjetividad discepoliana, además, puede caracterizarse como no intencional, pues el sentimiento no se mide por su finalidad, sino que se revela como "inútil": "Fue inútil gritar" ("Infamia"); fue una "inútil ansia" ("Soy un arlequín"); una "Fiebre de pasiones" que uno "sufre hasta morir" ("Martirio"). La subjetividad, entonces, se revela en el sufrimiento merced a un "saber" (entre comillas) que escapa a todo saber, según lo expresa Discépolo al exclamar: yo "no sé más que sufrir" ("Soy un arlequín").

No solo la insignificancia de toda finalidad revela esta subjetividad no intencional, sino que, también, en una experiencia no contraria a la del Descartes de las Meditaciones metafísicas,[8] Discépolo se piensa como afectividad pura desprovista de la apertura al mundo que proporcionan los sentidos. Así, dirá: "me revuelco sin manos" ("Martirio"); "ciego y brutal me abrazo" ("Condena"); "no siento ni escucho" ("Desencanto"). En definitiva, esta ensordecida afectividad es ajena al mundo, al cual "nada le importa"; a ese mundo "que es sordo y es mudo" ("Yira, yira"). Por eso bien vale la pena recordar que, según relata en sus audiciones radiales, cuando era chico Discépolo "tenía en su casa un globo terráqueo y que un buen día decidió cubrirlo con un paño negro" (Cordero, 2011: 46). ¿No hay acaso una suerte de reducción fenomenológica en este gesto con el

cual Discépolo termina “Solo… / ¡increíblemente solo!”, como están “los que sufren, / los que quieren” (“Martirio”)?

La neutralidad afectiva de la vida en la deconstrucción de Discépolo por Lamborghini

La subjetividad discepoliana no se revela solamente en el llanto, sino también en la risa o, mejor dicho –y en esto veremos una de sus revelaciones decisivas–, presenta una tonalidad afectiva neutra en la que reír y llorar revelan su indiferencia e intercambiabilidad.

Nadie en la poesía argentina ha comprendido mejor esto que Leónidas Lamborghini. Al igual que Discépolo, es capaz de mostrar desde el llanto lo mismo que muestra desde la risa. Este cambio de tonalidad afectiva es no solo arbitrario, sino también irrelevante. Sendas poéticas revelan que la afectividad puede experimentarse tanto desde una como desde otra modalidad. De ahí que el faquir de Discépolo, reescrito por Lamborghini, termine "cachado por la risa" (Lamborghini, 1988d) merced a eso que, en otros textos, definió genialmente como el "horrorreír".

No solo el faquir, sino que hasta el mismo Jesús es llevado a este terreno, en el que sueña "que es un / arlequín / que ríe y / llora"; "y / llora / sin dejar / de reír" (Lamborghini, 1988b). El "horrorreír", entonces, sustenta una extraña teología profana en que la risa rabelaisiana y la transvaloración nietzscheana hacen su irrupción bajo el concepto de "la risa canalla (o la moral del bufón)", que pone de relieve que no hay hechos, sino valoraciones, y que el vivir algo como tragedia o como parodia no está en lo vivido, sino en el viviente. Así, Lamborghini nos invita a mirar lo trágico desde el reír, sabiendo que "la tragedia que empieza termina en la parodia, / sigue en caricatura y da en grotesco", hasta confundirse "en violento carnaval" (Lamborghini, 2008: 11).

La moral del bufón tiene, como dijimos, ribetes teológicos. Precisamente, en La experiencia de la vida, Lamborghini describe

un imaginado culto al Dios Trinorriente en el que las fases evolutivas de esta moral del bufón ilustran su dogma fundamental:

> Un Dios Trino: Padre Riente. Hijo Riente. Espíritu Santo Riente. Tres Personas Rientes, rientes en Persona, y un solo Dios Riente y Verdadero. Uno ríe del Otro y los tres de Sí Mismos y de los Otros Dos: en gradación de grados distorsivos. El Padre ríe paródico, el Hijo ríe caricaturesco, el Espíritu Santo ríe grotesco. Y esa risa está en todas partes: como lo está su Misericordia. (Lamborghini, 2003: 12)

Esta misericordia riente le permite a Lamborghini transformar el negro dramatismo discepoliano, que increpa a Dios desde su tambaleante fe, en una perspectiva distinta que ya no ve la "Tormenta", sino "Una flor en la tormenta". Es que tanto da una u otra modalidad: es eso lo que revelan el cinismo y la ironía discepoliano-lamborghinescos que, en su regodeo, experimentan el juego de lo "Neutro", en cuyo "magma" no hay distinción significativa –es decir, donde la distinción se revela como insignificante–.

Esto es trabajado por Lamborghini (1988c) en sus reescrituras de Discépolo bajo la forma de la "distorsión", que vuelve insignificante toda distinción. Así, juega con la cualidad in-expresiva de la letra h, argumentando: "hoy resulta que es lo mismo oyh o que ohy: en la / fragua del distorsionar. En lo mismo. Porque / tanto da como no da. Magma neutro / del da: del da lo mismo".

El carácter de la indistinción discepoliano-lamborghinesca no siempre ha sido comprendido en su plenitud. Los tangos más paródicos y políticos de Discépolo suelen leerse como expresión de un nihilismo de época, en el cual los valores se han perdido y la "realidad social" se muestra fría y absurda. Eso es cierto, pero también superficial. Discépolo no permanece en el nihilismo porque advierte que, en el derrumbe el mundo, hay algo más bien que nada. Eso que nos queda cuando todo ha colapsado no es nada menos que la realidad –es decir: la subjetividad–.

Por eso, no es ninguna novedad saber que “el mundo fue y será una porquería”, que “¡Todo es igual! / ¡Nada es mejor!”, que “da lo mismo” (“Cambalache”). Reconociendo la insignificancia del mundo y el “atropello a la razón”, Discépolo nos insta: “¡No pienses más!” (“Cambalache”); “¡No embromés con tu conciencia!” (“Qué vachaché”). Así, en reducción fenomenológica, exclama: “No doy un paso más […] Pa’ qué seguir así […] si el mundo sigue igual…” (“Tres esperanzas”).

Tenemos, entonces, a un Discépolo en actitud cartesiana, que se propone –lo mismo que el autor de las Meditaciones Metafísicas– familiarizarse consigo mismo. Lo que surge entonces no es el nihilismo. Discépolo dirá, en una de sus páginas más dramáticas:

No tengo ni rencor,

ni veneno, ni maldad.

Son ganas de olvidar,

¡terror al porvenir!

Me he vuelto pa’ mirar

y el pasao me ha hecho reír…

¡Las cosas que he soñao,

me cache en dié, qué gil!

Plantate aquí nomás,

alma otaria que hay en mí. (“Tres esperanzas”)

El éxtasis temporal se detiene ante esta experiencia en la cual el alma se planta ante el mundo y siente a la temporalidad extática como ajena: el pasado se burla, el porvenir aterra, y el presente se inmoviliza. Por eso las “esperanzas” son tres: como las fases del

flujo interior de la conciencia (según hemos visto a partir de la crítica henriana a Husserl). Lamborghini escoge detenerse en esta experiencia de la temporalidad, donde lo único que permanece –más allá de la constitución noemática, irreal, del tiempo fenomenológico– es el presente viviente –esto es, la única temporalidad real–. Por eso, al haber captado esta preeminencia del tiempo real por sobre el imaginario, Lamborghini puede escribir:

La risa de las cosas

que soñara el faquir en el pasado

mira al faquir.

El faquir se planta

para mirarla: a un paso.

–Plantarse aquí– (Lamborghini, 1988d)

Y luego agrega, también a propósito de las "Tres esperanzas": "El que espera es sordo. Y / ciego…" (Lamborghini, 1988a). Fuera del tiempo, fuera del mundo y de la luz, llegamos al verso inaugural de Lamborghini en ese texto emblemático que es El solicitante descolocado: "Me detengo un momento" (Lamborghini, 2008: 13). La suya es, entonces, una poética de la detención como hecho lírico primigenio. Para escribir, preciso es detenerse; para sentir, para vivir, también. Ese mundo vertiginoso, "que gira en el girar" (Lamborghini, 1988a), ha de ser neutralizado en pos de la experiencia de la vida, de la poesía, tanto da.

La vida liberada

Henos aquí, detenidos, en esta ἐποχή[9] silvestre a la que nos ha conducido la lectura lamborghiniana de Discépolo. En ella, nos abstenemos de afirmar la tesis del mundo a fin de que aflore la subjetividad absoluta de ese viviente que, fuera del mundo y su fulgor, se siente a sí mismo en ese abrazo patético y sin distancias que es la vida. Cierto es que Discépolo llega a eso a través de un recorrido. Tal como lo reiteramos, hay en su poética una caracterización de la existencia, del otro y de los modos en que el objeto de nuestros afectos nos es dado. Ese es, precisamente, su punto de partida: la orientación intencional hacia el objeto del deseo; pero este, una vez escogido, se revela como "horror", "condena" y sinsentido. Así, tras haber comenzado su descripción por el mundo y su horizonte ek-stático, donde nos son dados los objetos (incluso los objetos del deseo), Discépolo llega a apreciar muy de otra manera lo que antes anheló, advirtiendo la "fiera venganza" del tiempo, "que le hace ver desecho / lo que uno amó" ("Esta noche me emborracho"). Esta es la raíz de su vena existencialista, en la cual el mundo cobra un carácter sombrío y absurdo.

Pero Discépolo no se instala allí como una verdad definitiva. Por eso hemos dicho que su existencialismo no es falso, aunque sí superficial: porque ese estado de ánimo pronto se muestra reversible y, con la misma maestría con la que nos conmovió al pintar lo lúgubre y sombrío del mundo, nos deleita en la risa y la burla, donde lo que se veía como trágico resulta cómico. De modo que su existencialismo no es definitivo, como sí lo es su filosofía de la vida, que es su revelación decisiva.

A través del incesante cambio de humor y de registro, en que lo amado llega a aterrar y lo temido da risa, Discépolo desanda el camino de su extravío mundano para liberar, a través de su poética, el ritmo incesante de la vida en su afectividad pura. El lenguaje en

Discépolo y en Lamborghini, como en Henry, es el decir de la vida que se expresa en “ese pathos cargado de sí mismo que quiere descargarse de su propio peso, y que, al no poder hacerlo, se modifica de una manera fundamental” (Henry, 2004a: 323). Lo mismo que las novelas de Henry, la poesía de Discépolo y de Lamborghini “cuentan la historia de la vida” y su constante esfuerzo “que atraviesa el sufrimiento, el malestar, para ir hacia cierta liberación” (323).

1. Según lo refiere Gadamer (citado por Rizo-Patrón, 2013: 2).

2. Esta idea aparece recogida en innumerables trabajos sobre la vida y la obra de Discépolo, donde la asociación con el existencialismo se da por descontada. Podemos mencionar a Pujol (2017: 21) como uno entre tantos trabajos de este tipo.

3. Una breve nota se impone aquí en descargo de H. Daniel Dei, a quien hemos citado en relación con las interpretaciones existencialistas de la obra de Discépolo. Cierto es que adopta esta perspectiva, pero también es verdad que, a pesar de ella, llega a entrever la verdad vivificante de la filosofía discepoliana cuando, por ejemplo, aunque considera que ella ofrece una “fenomenología de la desorientación del hombre” que versa “sobre el sentido del mundo” (Dei, 2012: 55), sabe reconocer en Discépolo un “hartazgo del mundo” cuyo dolor supera en dirección a una ligazón “afectiva” con “la infinitud” que se prodiga en una poética en la que el paisaje de su calle le “llegaba de adentro” (79). Tan cuestionable es el marco inicial de su análisis como meritorio que, a pesar de este, Dei ha logrado aproximarse al carácter afectivo, acósmico e inmanente de la experiencia de la vida en los tangos de Discépolo.

4. Al respecto, véase Jean Greisch (2009: 177).

5. Sobre la afectividad en Henry, puede consultarse a Ángel Alvarado Cabellos (2013: 185-204).

6. Los tangos de Discépolo a los que haremos mención pueden consultarse en Discépolo (2005) y en el sitio www.todotango.com.

7. Sobre las pasiones en el tango (incluidos los tangos de Discépolo), véase Ana Jaramillo (2010).

8. Sobre la centralidad de Descartes en la filosofía de Henry, véase Mario Lipsitz (2006).

9. Esta expresión griega, de gran significación para la fenomenología, quiere decir, entre otras cosas, “suspensión”. Alude a un cambio de actitud consistente en la desconexión de la actitud natural ante el mundo y la suspensión del juicio. Es también un “detenimiento”, podríamos decir, en sentido lamborghiniano, que nos permite por fin comenzar.

Un sentimiento que se baila

En una de sus frases más recordadas, Discépolo caracterizó al tango como "un sentimiento triste que se baila" (citado por Sabato, 2005: 11). Dejando de lado la tristeza (manifestación contingente del sentimiento, tan reveladora como la alegría[1]), nos preguntaremos cómo es posible bailar un sentimiento; más aún, cómo es posible que lo bailado sea el sentimiento mismo.[2]

La revelación discepoliana que habrá de guiarnos en este capítulo no podría hacerse evidente en las representaciones de los bailarines. Por ser una revelación afectiva, es –para la fenomenología material– de otro orden que la representación. Esta heterogeneidad se traslada a la distancia entre las prácticas y las representaciones de los bailarines de tango, muchos de los cuales –como hemos de mostrar– efectivamente bailan el sentimiento mientras piensan que hacen otra cosa. Así es como esta profunda comprensión del tango como sentimiento ha llegado a ser camuflada por consideraciones inesenciales tanto más difundidas como más superficiales son.

En este género de ideas incluimos no solo la identificación del sentimiento tanguero con la tristeza, sino también la proliferación de un conjunto de representaciones relativas a la danza, que tienen gran aceptación entre los bailarines e incluso son difundidas por muchos profesores de baile, que la conciben como una práctica encuadrada en el régimen de la intencionalidad. Ellas contribuyen a que el tenor radical de la experiencia afectiva de la danza de tango se vea disimulado tras un conjunto de instrucciones contingentes con las cuales no solo se orienta el baile cotidiano, sino también, y, ante todo, se enseña a bailar como si se tratase de dominar una técnica y no de experimentar un sentimiento.

En efecto, los profesores de academias y "milongas"[3] imparten su conocimiento sobre la base de instrucciones que conllevan un conjunto de representaciones sobre el tango, la danza y la vida cotidiana. Por más que esas indicaciones cumplan pragmáticamente con el objetivo de introducir a los "principiantes"[4] en el arte de

bailar el tango, lejos están de dar cuenta de un modo preciso de la experiencia en la cual los inician. De modo que el sentido de esta danza habrá de buscarse más allá de las representaciones a ella asociadas.

A tales efectos, hemos de adoptar un proceder fenomenológico. Comenzaremos presentando un conjunto de tres prejuicios que exponen un pensamiento objetivista y una concepción intencional de la relación entre los bailarines, para luego ponerlos entre paréntesis –al modo de una epoché[5]– a los efectos de reconducir nuestra atención a la subjetividad que efectúa la acción de bailar.

Esta operación inicial tendrá el efecto de suspender las ideas preconcebidas, abriendo camino a una comprensión más profunda del fenómeno en cuestión; sin embargo, no llegará aún al carácter patético de la danza de tango: si bien tendrá el mérito de reconducirnos hacia la subjetividad implicada en esa actividad, tendremos que radicalizarla más aún a fin de acceder al carácter no intencional y patético de la subjetividad implicada en la danza de tango (como en cualquier otro fenómeno bien comprendido) y que solo la "fenomenología material" logra alcanzar,[6] en tanto que únicamente ella puede "designar esta sustancia fenomenológica invisible" que es "afecto" o, mejor dicho, que hace posible todo afecto (Henry, 1990: 7):

> La sustancia fenomenológica que tiene en vista la fenomenología material es la inmediatez patética en la que la vida hace la experiencia de sí –Vida que no es ella misma otra cosa que este abrazo patético y, de este modo, la fenomenicidad misma según el cómo de su fenomenización original–. (Henry, 1990: 7)

En consecuencia, a los efectos de volver elocuente el profundo tenor afectivo de la danza de tango –tal como acertadamente lo ha señalado Discépolo– retomaremos pasajes de la obra de Henry sobre la afectividad y la danza que nos permitirán describir con mayor rigor lo que el poeta ha señalado de manera sucinta, aunque inobjetable.

Así, desde la fenomenología material, iremos más allá de la intencionalidad a los efectos de –una vez puestas entre paréntesis las representaciones que de ella tienen sus practicantes– describir su experiencia de manera más fidedigna, no como ellos se la representan, sino como la sienten.

La intencionalidad y el régimen de la representación

El principio de la intencionalidad (que toda conciencia es conciencia de algo) ha sido elevado por Edmund Husserl al rango de "principio de los principios" de la fenomenología. Según su interpretación fuerte, se sigue de él que todo lo que nos es dado, nos lo es dado bajo alguna forma de intencionalidad. Henry considera que el imperio de este principio le impone severas condiciones a la experiencia, pues que algo entre en mi experiencia significa que se da en ese fuera primordial donde se lanza la intencionalidad, en ese lugar de luz donde alcanza y ve todo lo que ella ve (Henry, 1990: 138). Además, la donación intencional no puede darnos la presencia misma de aquello que dona, sino tan solo algo que vale por él, sin serlo realmente: algo que no es real, sino que es mentado, un pensamiento o noema[7] –es decir, lo dado es reducido al sentido de su ser, o sea que es una cuasi realidad (Henry, 1990: 139). De modo que el supuesto de la fenomenología deyecta de entrada la existencia y la esencia de lo real en la irrealidad noemática, en tanto no supone otra cosa que intencionalidad (Henry, 1990: 139). Con ello, además, la donación intencional dona su objeto "fuera de mí, como algo trascendente" (140).

Por ser irreal y trascendente, el objeto intencional pierde –según Henry– la cosa misma que debía proporcionarnos, pues la realidad en cuestión –que es sentimiento, pathos, afectividad pura– es, al contrario de lo proporcionado por la donación intencional, de carácter inmanente. Así, la intencionalidad no dona lo real, sino que lo sustituye por su representación: vuelve a presentar –esta vez, bajo la forma de la irrealidad– lo que originariamente se había presentado en la autoafección inmanente de la vida. De modo que la fenomenología intencional (en tanto "filosofía de la conciencia") se inscribe en el régimen de la ontología de la representación y, en

consecuencia, incurre en el monismo ontológico, pues la concibe como el único modo de donación posible.

En lo que sigue, intentaremos mostrar cómo operan los presupuestos de esta ontología en la danza de tango, contraponiendo las representaciones propias del discurso profesoral y de los bailarines avezados con las prácticas reales de esos mismos actores y del "milonguero" fenomenológicamente "ingenuo", capaz por ello de vivir en plenitud la realidad de la danza, en su inmanencia radical.

Tres prejuicios milongueros

Toda una serie de opiniones no examinadas parecieran indicar que la danza de tango es de otra índole que el sentimiento, inmanente y radicalmente subjetivo, pues la conciben como algo exterior, objetivo, visible, en fin… mundano. En el contexto de una investigación de largo aliento,[8] he logrado sistematizar tres prejuicios fundamentales operantes en el ambiente milonguero que impiden comprender en su radicalidad la danza de tango: el primero, que lo expresado en el baile es el cuerpo orgánico, al cual se busca dominar pragmáticamente y utilizar como medio de expresión; el segundo, que lo expresado es la música concebida como la fuente del ritmo; el tercero, que esta expresión es una experiencia intersubjetiva regulada por el régimen de la intencionalidad.

El primero de los prejuicios enumerados alude a la idea de que bailar tango significa dominar el cuerpo orgánico[9] hasta un punto tal que se vuelva dócil instrumento subyugado a un sistema significante que se inscribe en un régimen discursivo con fuertes rasgos de género, reconocibles no solo por la pareja de baile, sino también por los demás bailarines y el público milonguero. Además, el dominio del cuerpo orgánico en ese contexto le permite al bailarín darles a esas pautas de género un matiz de expresión personal y creativa. El buen bailarín sabe, entonces, imprimirle un estilo propio a la tradición, reconfigurándola con maestría y personalidad.[10] Para ello, es necesario en primer lugar dominar el cuerpo orgánico a través de un conjunto de técnicas que permitirán aprender a “caminar”, a “marcar”, a “pisar”, etcétera. Antes de bailar, entonces, hay que “caminar la pista” incansablemente y realizar una serie de ejercicios cuya finalidad es precisamente lograr este dominio técnico del cuerpo orgánico como condición necesaria para ser capaz de interpretar y expresar el tango de un modo personal.

El segundo prejuicio mencionado consiste en la idea de que aquello que el bailarín expresa es la música; más en particular, los elementos estrictamente musicales, haciendo caso omiso de la letra –aspecto que, en otros usos del tango, es altamente significativo–. Así, muchos bailarines suelen cerrar los ojos para concentrarse en el ritmo, llegando a confesar que no les prestan atención a las letras. Lo que se baila es, ante todo, el ritmo. No es cuestión de interpretar la letra, de escenificar la historia que ella relata, sino de expresar a través de ese cuerpo orgánico, rearticulado según la peculiar semiótica de la danza de tango, el sentido del ritmo y la coloratura sonora que expresa la orquesta, tanto en su sección rítmica como en los distintos timbres de los instrumentos que la integran. Así, lo que se baila es la música, y ella, ante todo, proporciona el ritmo que ha de ser interpretado, en el doble sentido de comprendido y recreado performativamente.

El tercer prejuicio que anticipamos es el que concibe la danza de tango como una experiencia intersubjetiva regulada por el régimen de la intencionalidad. En esto, hay una suerte de fenomenología silvestre según la cual la comunicación en la pareja de tango tiene que ver con indicaciones destinadas a la coordinación de la interacción en la pista de baile. Recuerdo en particular uno de mis profesores, a la sazón, conocido bailarín. De un modo más consciente y programático que otros, había desarrollado un discurso sobre la interacción comunicativa en la danza de tango que ponía a la intencionalidad en el centro. El hombre manda con la intención –decía–, la cual se marca con el torso –más precisamente, con la orientación del torso en el espacio–. Es eso lo que indica la dirección que hay que seguir, lo que le comunica a la pareja de baile el sentido de los pasos por realizar, y la significación global del movimiento. Finalmente –queriendo congraciarse con parte de sus alumnos, en la que se incluye el autor de estas páginas–, nuestro profesor remataba diciendo que “los caballeros pueden marcar con la panza”, la cual en este contexto constituye una ventaja relativa… Tenemos, entonces, como tercer prejuicio la representación de la danza de tango como si estuviera signada por una forma peculiar de intencionalidad encarnada que lo rige todo: la comunicación, la articulación de los movimientos, la composición estética.

Ahora bien, muy lejos están las consideraciones presentadas de asir

la realidad del baile de tango, que bien ha sabido captar Discépolo al definirla como “sentimiento”. ¿Qué verdad podrían acaso encerrar estas representaciones?

Explicaciones y acciones

A fin de responder a la pregunta formulada, hemos de recurrir a las consideraciones etnometodológicas[11] sobre las "prácticas de glosa". Estas prácticas son métodos propios de los lenguajes naturales para producir comprensiones observables-reportables (Richards, 2001: 34). Se trata de un paratexto que acompaña a la acción, pero que no es la acción misma, sino que discurre en paralelo a ella. Ciertamente, son acciones, pero otras acciones, suplementarias de aquellas a las cuales explican. De modo que el análisis de las explicaciones verbales (verbal accounts) de la acción no puede sustituir al análisis de la acción primigenia (Heritage, 1987: 248). Además, estas explicaciones descriptivas (descriptive accounts) no son transparentes (Heritage, 1987: 249) y deben, por lo tanto, ser ellas mismas explicadas.

Por estas razones, la etnometodología no considera las descripciones por su función representativa, sino que pone en evidencia "hasta qué punto las explicaciones ordinarias (ordinary accounts) se ajustan «laxamente» a las circunstancias que describen. La naturaleza del ajuste entre las explicaciones (accounts) y sus circunstancias se establece en el transcurso de un trabajo interpretativo activo" (Heritage, 1987: 249), que no está realizado de antemano.

Existe, entonces, un entrelazamiento de acciones y explicaciones: "las explicaciones ordinarias (ordinary accountings) no son un «tiempo muerto»[12] de las acciones", en el sentido de que "no hay momentos en los que la acción se detenga y el comentario de la acción tome su lugar", sino que, como todas las acciones, "inevitablemente contribuyen al entorno del que forman parte" y, también como todas las acciones, "son interpretadas y comprendidas procedimentalmente" (Heritage, 1987: 250). Luego, las explicaciones (accounts) "están sujetas a las mismas contingencias circunstanciales e interpretativas que las acciones con

respecto a las cuales se orientan" (250).

Además de su contingencia, es preciso tener en cuenta otras características de la relación entre las glosas y las prácticas que contribuyen a relativizar la significación del lenguaje expreso. Tal como lo indica Garfinkel (1994: 27), lo que los partícipes dicen "ha de ser tratado como una versión no detallada, parcial, incompleta, enmascarada, elíptica, oculta, ambigua, o engañosa de aquello sobre lo cual los partícipes hablan". No es que despreciemos o desconozcamos las explicaciones (accounts), sino, por el contrario, que buscamos comprenderlas en profundidad.

La interacción social muestra dos rasgos que habilitan este tipo de consideraciones. Uno, que existen cuestiones sobre las cuales los interlocutores conscientemente hablan sin mencionarlas explícitamente y que son comprendidas, de un modo tácito, con base en lo que queda sin decir (Garfinkel, 1994: 39). En este sentido, ir más allá de lo expresamente dicho es condición necesaria para su comprensión. El otro, que hay un trasfondo de rasgos "vistos pero desapercibidos" que permiten comprender qué es lo que realmente se quiso decir, más allá de lo que efectivamente se dijo (Garfinkel, 1994: 41). O sea que, incluso más allá de lo que los interlocutores saben[13] que están trayendo al habla sin nombrar, existen rasgos desatendidos que hacen al sentido de aquello que se dice sin saber y se sabe sin decir.

Pues bien, a continuación, mostraremos que el sentido de la danza de tango se encuentra precisamente allí: en esos rasgos desatendidos, en lo tácito, más allá de los dichos expresos de sus cultores, los cuales no logran dar una representación completa de lo que, no obstante, hacen. Más aún, diremos que, por el carácter mismo de esta experiencia, esas falencias son insoslayables. En esto, iremos más allá de la etnometodología, hacia el encuentro de la fenomenología material, la cual nos revela que toda acción es subjetiva, es decir, afectiva, y que por eso jamás puede ser representada. De modo que el fracaso de estas explicaciones técnicas sería también su mayor logro, pues su incompletud tendría el mérito de llamar nuestra atención hacia aquello que no puede ser representado, pero que se revela a sí mismo de manera inmediata en el pathos de la subjetividad absoluta. Así es cómo llegaremos a

comprender qué significa que el tango es un sentimiento que se baila.

El cuerpo y la técnica

Que la acción discurra por carriles distintos a los de la representación es algo inherente a su carácter subjetivo. Esto lo ha mostrado de modo ejemplar Henry (2004b: 85), para quien "solo hay acción posible en la subjetividad y por ella, como praxis"; lo cual significa que la acción siempre está encarnada y que la técnica –tan preciada en el discurso profesoral sobre la danza– no es más que "la representación de la praxis" suscitada por una "ideología" alusiva al dominio de la naturaleza por el hombre en función de "fines fijados por él" (Henry, 2004b: 84).

Esta ideología, en vez de facilitar la acción, la vuelve imposible al sacarla de su medio ontológico propio (Henry, 2004b: 84). Además, rompe "la unidad interna del desplazamiento inmanente del cuerpo orgánico" al proyectar "en la exterioridad de la representación, como elementos separados, la «causa», el «efecto», los «medios», el «fin», su «relación» devenida inteligible", sustituyendo, así, las categorías afectivas del cuerpo por "las categorías del pensamiento racional" (84). De modo que la concepción de la técnica como representación y dominio es impropia porque desplaza la praxis "desde el ámbito de su realización efectiva hacia el de su representación falsificadora por parte de un entendimiento que pone causas y fines" (84). En cambio, la tekhné bien entendida es

> […] la expresión de la vida, la puesta en obra de los poderes del cuerpo subjetivo y, así, una de las formas primeras de la cultura. Son las exigencias internas de la vida las que la suscitan […], son las estructuras fenomenológicas del cuerpo original las que determinan las modalidades de su ejercicio o, más bien, las que son estas modalidades. (Henry, 2004b: 84)

En consecuencia, “la esencia original de la tekhné” no puede comprenderse sin el cuerpo subjetivo, que es la base del “sistema de conjunto” en que ella cobra sentido. Por eso, antes que al “cuerpo orgánico que se abre y se doblega bajo su esfuerzo” –tenido en cuenta de manera predominante por quienes enseñan y aprenden el baile de tango–, es preciso considerar al “cuerpo inmanente absolutamente subjetivo y absolutamente vivo”, pues es quien se mueve y se esfuerza (Henry, 2004b: 81). Así, “el cuerpo interior que soy y que es mi verdadero cuerpo, es el cuerpo viviente” con el cual “en verdad camino, tomo, abrazo, soy con los otros” (Henry, 2004c: 293).

El cuerpo orgánico, entonces, no tiene entidad propia. Todo lo que es lo es en relación con el cuerpo subjetivo, al cual enfrenta “en la existencia inmanente de su fuerza que se autoafecta y no cesa de autoafectarse” (Henry, 2004b: 80). Es allí –y no en la exterioridad del mundo, donde, naturalmente, se ubica la pista de baile– que el cuerpo orgánico ofrece la resistencia de sus

[…] sistemas fenomenológicos internos que ceden a su esfuerzo y constituyen […] el conjunto de nuestros “órganos” no como pueden aparecer a una conciencia objetiva cualquiera, sino precisamente tal cual los vivimos en el interior de nuestro cuerpo subjetivo como los términos de nuestro esfuerzo, como las “configuraciones” primitivas cuyo único ser consiste en ser-dado-al-esfuerzo y agotarse en él. (Henry, 2004b: 81)

Pues bien, si la técnica del baile de tango busca –como dijimos– dominar el cuerpo orgánico de modo tal que responda dócil y eficazmente a una visión de conjunto en la que convergen rasgos impersonales, de género, y rasgos personales, de estilo, entonces, ella ha de responder al cuerpo subjetivo, que es aquel con el que realmente vivimos y, por ende, con el que realmente danzamos. Sin embargo, el discurso dominante en las pistas se centra –según lo hemos mostrado– en el cuerpo orgánico, al cual se le intenta fijar fines de un modo intelectualizado y abstracto, haciendo caso omiso del cuerpo subjetivo, en cuyo seno este ofrece su resistencia.

No creemos que ese discurso sea enteramente errado, sino superficial y, por ello, incompleto y falsificador. Si –como dijimos– la técnica bien entendida es la puesta en obra de los poderes del cuerpo subjetivo, el virtuosismo en la danza solo podría alcanzarse sujetando el cuerpo orgánico a aquel, que es el cuerpo originario. Sin él, no hay cuerpo dócil y eficaz que responda al sentimiento que a través suyo busca expresarse, pues solo "en la inmanencia radical de su corporeidad original el cuerpo toma y dispone de cada uno de sus poderes a fin de, cuando lo quiere, «servirse de ellos»" (Henry, 2004b: 86). De esto, los instructores de tango nada dicen; ni podrían decir, puesto que se trata de "un pathos oculto" liberado de toda "asociación de ideas" (315).

La enseñanza de la técnica como un ejercicio del olvido

La técnica es indispensable en la enseñanza del tango… desde que se lo aprende a bailar estudiando. En sus orígenes, en cambio, cuando era expresión directa del cuerpo subjetivo y liberación de la afectividad de la vida, no se lo estudiaba, sino que directamente se bailaba.

No es que antaño los bailarines careciesen de toda técnica ni que fueran incapaces de transmitírsela a otros, sino que ella jamás era tema de atención. Ciertamente había un dominio del propio cuerpo, una práctica e incluso ejercicios, pero no se elaboraba un discurso sobre la técnica. En breve, la técnica era vivida, no representada. Se bailaba y punto. Hoy, en cambio, es necesario tomar "clases" para que un "profesor" nos enseñe cómo se baila el tango.

Esto convierte el aprendizaje en una tarea mediada por la representación que invierte los términos al pretender que la representación sea primera respecto de la praxis –que primero se "entienda", y que luego se baile–. Si el tango, como la vida, es sentimiento, jamás podrá encontrárselo en la representación. Pensar (como algunos "profesores" que buscan que sus "alumnos" piensen) que solo es posible bailar una vez que se ha entendido la técnica es poner el carro delante del caballo. Solo quien ya siente el tango, quien experimenta esas irrefrenables ganas de bailar que urgen al milonguero, podrá encontrar sentido en la técnica que se le presenta. Debe haber algo previo –un sentido inmanente, invisible, afectivo– para que las instrucciones encuentren su significación. De lo contrario, ocurrirá lo que con muchos bailarines aprendices (uno de los cuales he sido yo): que se mueven de un modo artificial y aparatoso cuando intentan poner en práctica las técnicas que les han sido explicadas, debido a que no han logrado aún la expresión espontánea que viene de la liberación de la afectividad por sí misma. Así, cual torpes demiurgos, van imitando pasos que aún no

sienten como propios, dando un grotesco espectáculo.

De todos modos, actualmente la técnica es un mal necesario, puesto que el sentido originario del baile de tango está perdido para siempre. Quien aprende a bailar hoy hace a su modo una tarea de reconstrucción. Los aprendices son como arqueólogos prácticos, que buscan revivir un sentimiento ancestral.

En tanto mal necesario; por un lado, la técnica resulta indispensable para aprender una danza que ya no es generada espontáneamente por la libre afectividad del bailarín. Tiene, digamos, una artificialidad que antes no tenía; en parte porque carece de la espontaneidad propia de la que surgió, y en parte porque lo que se procura es dado ahora en la forma de una trascendencia, ya que se busca "revivir" un modo de bailar que no surge espontáneamente de la subjetividad propia del viviente que se acerca a una academia de danza. Es el sentimiento de otros hombres, de antaño, de cuya praxis sabemos por ciertas representaciones sociales y reconstrucciones históricas. Por supuesto que aún nos honran con su sabiduría experimentados bailarines que han vivido aquellos tiempos, pero con ellos "se aprende bailando" –incluso, en los casos en que, por su ejercicio docente, estos maestros han llegado a desarrollar una técnica propia–.

Por otro lado, resulta imposible "bailar, bailar" si no se ha superado la técnica, pues el sentido de la danza está más allá de lo que el mero dominio técnico permite alcanzar. Precisamente que el baile de tango sea "un sentimiento" implica, entre otras cosas, que no se lo puede sentir siguiendo una instrucción impartida por otro, sino que es obra de la espontaneidad de la vida y que –como lo manifiestan muchísimos tangueros– "no se explica", sino que "hay que vivirlo". Por eso, porque es un mal necesario, en el baile de tango la técnica está destinada al olvido. Haber aprendido a bailar es ya no estar pendiente de cómo concatenar los pasos ni del esquema mental que representa la secuencia por desarrollar. Quienes se inician suelen contar ocho pasos para "hacer la base" (como se dice en la jerga). Solo por una humorada alguien podría intentar desempeñarse en la pista de baile (ya no en la "clase") contando pasos y dando instrucciones verbales a su pareja. Una vez adquirido el sentido del baile, es a eso que hay que atender,

dejando atrás las instrucciones, nemotecnias y representaciones, todas ellas accesorias al baile. Tal como me ha dicho una aprendiz que se autodefinió como “porteña y tanguera”: “te tenés que olvidar de la técnica para poder bailar”.

Aquello que diferencia el seguir mecánicamente las instrucciones y el bailar “en serio” es el sentimiento; y se dice que el sentimiento tanguero “va por dentro” (es inmanente, diríamos en una acepción más filosófica). A diferencia de lo que algunos llaman (incluso, a veces, con connotaciones peyorativas) “tango ballet”, “tango de escenario” o “de espectáculo”; el tango “milonguero” se baila “por abajo”, pegado al piso[14] (tal como se juega el fútbol aquí, en el Cono Sur: esto es, en sintonía con una práctica real, vigente, que todavía nos es propia), porque no está destinado a la exhibición, es decir, a mostrarse. Es el tango que se siente. “Hay que sentirlo”. Su realidad, interior, no es otra que ese movimiento subjetivo, invisible, que solo tienen quienes lo están bailando.

No obstante, el tango de escenario puede también apreciarse. El entendido (es decir, quien tiene la práctica del tango) se conmoverá ante una pareja que siente el tango “como Dios manda”; pero lo hará de un modo indescriptible –dirá, tal vez: “me dejó mudo”, y se recogerá en un sentimiento interior que lo estremece en su afectividad–. Además, se sentirá tocado interiormente por detalles que al lego nada le dicen y que generan el sentimiento de que hay algo “inexplicable” allí. Porque la danza nada dice. Nada muestra.

La música como expresión no mimética

El pathos danzante no se expresa en los discursos sobre la danza, sino en la experiencia de bailar. En esto, la música tiene un marcado privilegio sobre los conceptos pedagógicos y las instrucciones técnicas, pues ella "es expresión de la vida afectiva" (Henry, 2004c: 317). Es "la expresión inmediata del pathos en el sentido en que un grito puede serlo de un sufrimiento" (345): "no expresa nada, no expresa el horizonte del mundo ni ninguno de sus objetos", sino que –tal como lo muestra Schopenhauer– "expresa la afectividad" misma; por lo tanto, remite al cuerpo viviente (192).

El modo en que la música expresa la vida no es mimético: lo hace sin imitarla. De ahí la relevancia que adquiere en la danza, que también es expresión no mimética de la vida afectiva y, por eso mismo, resulta capaz de manifestar la movilidad que le es propia (Henry, 2004c: 317-318). En consecuencia, aunque pueda decirse que la danza –por ejemplo, el ballet– tiene un lenguaje, no es verdad que tenga un lenguaje representativo, sino todo lo contrario. El ballet solo expresa verdaderamente cuando no representa nada; razón por la cual, cada vez que mima una historia, resulta grotesco. De ahí colige Henry que en el ballet solo hay verdaderamente expresión en el momento en que no representa nada (Henry, 2006: 323).

Ahora bien, la danza expresa el cuerpo subjetivo, sus poderes y sus dones, en breve, esta vida que es sufriente y gozosa (Henry, 2004c: 323), que es afectividad pura y encuentra su esencia en el movimiento (Henry, 2006: 106). En efecto, el ser originario del cuerpo es el movimiento subjetivo (111), que "se confunde con el acto de sentir" (106). Dicho más precisamente, "la raíz de nuestro poder de sentir" consiste en "el ejercicio de la motilidad" (113). El movimiento espacial no es más que una manifestación exterior de otro movimiento simple, en la resonancia interior de la fuerza subjetiva original. Se trata del movimiento más simple que uno

pueda imaginarse, cuyo fin no es conocido y, sin embargo, actúa ya por sí mismo, tomando una importancia misteriosa y solemne (Henry, 2004c: 279).

Es este, entonces, el cuerpo que danza, tanto ballet cuanto tango; en fin, el que se expresa en ese pathos irrepresentable en que el movimiento subjetivo experimenta su propia realidad. Es, también, la esencia del "tango milonguero", que no se baila para el escenario –es decir, para ser visto– y que no busca representar nada, sino simplemente sentir el movimiento en su inmanencia radical, experiencia eminentemente subjetiva, inextática e inefable.

A su vez, el ser originariamente subjetivo del cuerpo trascendental, en su experiencia interna, es la fuente del sentido del ritmo implicado en la danza, que proviene del "sentimiento de la potencia de repetir un acto" en tanto modo de nuestra vida concreta (Henry, 2006: 148). Es precisamente la potencia de producir y de repetir, "la experiencia inmediata de este poder ontológico" (138) en tanto poder de sentir y de realizar movimientos (144), la condición trascendental de la danza.

Así, el sentido del ritmo nos viene dado por el movimiento de la vida, que es como "una ola que se siente a sí misma" (Henry, 2004c: 321). En este vaivén, el cuerpo subjetivo encuentra su ritmo, al cual la danza no hace más que expresar. Esa respiración, ese vaivén que es la vida, son, entonces, la fuente de la danza, lo mismo que de toda expresión artística.[15]

Esta generalidad del arte permite trazar un parangón entre la danza y la literatura, avalado en los dichos expresos de Henry, quien caracteriza a su propia escritura[16] como la búsqueda de una "exposición del cuerpo" que pueda "realizar en literatura lo que hacen los bailarines" (Henry, 2004c: 323).

Así como la danza, la literatura henriana se expresa en un lenguaje no representativo, no discursivo, que es patéticamente expresivo y echa raíz en el cuerpo, coincidiendo con la respiración tanto más como más animada está por el pathos que busca expresar (Henry, 2004c: 322).

Es precisamente esa expresión encarnada que se siente en la

respiración lo que se experimenta en el baile sentimental que es el tango. Así lo comprendieron no solo Discépolo, sino también uno de los más exitosos bailarines y coreógrafos del tango, como Miguel Ángel Zotto (2001: 124), al decir que: "con el tango trabajan los sentidos más íntimos que hay en una relación hombre-mujer… Tenés que emocionarte para bailar el tango, no tenés que mentir. El tango es un sinfín de emociones. Hay dos cuerpos que se van entrelazando".

Este lenguaje, que expresa la vida en su vaivén y la libera de sí fuera de la representación, debió haber sido el lenguaje con que el tango hablara de la danza. Afortunadamente, plumas excepcionales como la de Discépolo lo han sabido hacer, superando en mucho el discurso dominante que criticábamos antes con base en un conjunto de prejuicios que hemos dejado entre paréntesis.

Además de en poéticas como la de Discépolo, el carácter no representativo, invisible y acósmico del baile de tango se hace manifiesto en la experiencia de los mismos bailarines, quienes –como ya dijimos– suelen cerrar los ojos para "sentir el ritmo". Así, la música, en tanto expresión no mimética de la vida, "reanima un ritmo que ya está en el corazón del individuo viviente" (Sebbah, 2001: 292). En todos los ritmos resuena el ritmo singular de la vida, que refiere a su "intensidad" o "fulguración" (293, 296).

El movimiento subjetivo no solo es el origen del ritmo, sino que también actúa como un sonido puro. En toda composición (en la pintura, en la música) se expresa la vibración interior global del sentimiento, que es efecto inmediato del poder del cuerpo, del poder del ser (Henry, 2004c: 270, 279, 281). No debe extrañar, entonces, que Henry (2004c: 253) diga de la música lo mismo que del ballet: que no ha de ser imitativa (es decir, expresión del mundo fenomenal de la representación), sino que habrá de referirse exclusivamente al fondo metafísico del ser en nosotros, a la esencia de la vida.

Así considerada, entonces, la música no es nada original, pues es reproducción de "una realidad anterior, metafísica, que constituye el fondo del ser y la esencia íntima de toda cosa" (Henry, 2004c: 244). Es decir que es ya una "primera expresión" de la esencia secreta de las cosas a la cual refiere. Por eso es que, al escuchar

música, cada cual descubre en sí mismo lo más profundo que hay: el fondo del ser (244).

En consecuencia, la música es abstracta, y lo es en un sentido radical, puesto que expresa las "generalidades ontológicas primeras", que son el sufrimiento y la alegría. Se trata de "Generalia ante rem (no post rem)", en las que se reabsorben todos los fenómenos posibles. En este sentido, no son Generalia abstractas, como los conceptos, sino concretas, como la afectividad fenomenológica y el núcleo de la experiencia (Henry, 2004c: 254).

Es decir que la música es abstracción en el sentido de su heterogeneidad respecto de los objetos reales de la percepción y sus formas visibles. Ella representa las Generalia ante rem, que prescinden del mundo. Por eso es "el primer abstracto": completamente indiferente a toda figuración objetiva, "representa" lo irrepresentable, la cara oculta de las cosas, las modalidades y la estructuración afectiva de toda experiencia posible (Henry, 2004c: 254).

La ausencia de toda referencia objetiva da lugar a la expresión inmediata de la subjetividad absoluta de la vida y de sus determinaciones afectivas esenciales (Henry, 2004c: 269). Así, la música expresa el sufrimiento que designa el querer infatigable en el que se resuelve toda realidad del mundo y fuera de la cual no hay nada. Este querer es nuestro cuerpo original, pura experiencia interior de una fuerza que me atraviesa y con la cual me confundo, este cuerpo radicalmente subjetivo que soy –mi cuerpo, que no es solo, ni en primer lugar, un objeto de representación, sino la experiencia inmediata del querer– (Henry, 2004c: 256-257).

Pues bien: la indiferencia hacia el contenido representativo de las letras, la renuencia al régimen de la visibilidad como ámbito propio de la danza –donde solo puede haber "espectáculo" y no tango "de verdad"–, y la reticencia a la objetividad por parte de esta danza que se siente, pero no se ve; todo ello hace del baile de tango una expresión de ese sufrimiento originario en que la vida se experimenta interiormente a sí misma. Que el tango sea "un sentimiento triste que se baila" no tiene otra significación que esa.

El encuentro con el otro fuera de las coordenadas espacio-temporales del mundo

No puede haber danza sin intersubjetividad; y si la danza de tango se da en el sentimiento, también allí tendrá que ocurrir el encuentro con el otro. En esto, sin embargo, el tango no es algo excepcional, puesto que es siempre "en la subjetividad absoluta de la impresión pura, de esta fuerza pura, ahí donde permanece el ego, [donde] tiene lugar también, por ende, como idéntico a él, su ser con el otro" (Henry, 1990: 153). Por eso es que "la música expresa la generalidad de la tonalidad afectiva inherente a una pluralidad de experiencias" (Henry, 2004c: 250-251) y no solo una experiencia individual. Lo mismo ocurre con la danza, en la que el ego experimenta en su propio pathos al otro; en particular –agregamos– la danza de tango, que pone el énfasis en el carácter patético de este encuentro.

A pesar de las apariencias, esta danza no tiene lugar, en su sentido originario, en el mundo y, por ende, no transcurre en el espacio ni en el tiempo físico, exterior, sino en la vida acósmica del cuerpo original. Como toda relación intersubjetiva, la danza de tango implica una relación con otro fuera de toda intencionalidad, previa a la percepción de su cuerpo, que "se realiza en nosotros bajo la forma de afecto" (Henry, 1990: 155).

El carácter acósmico de la intersubjetividad experimentada en la danza sentimental que es el tango hace superfluas todas las indicaciones técnicas que, en un lenguaje secundario y tan superficial como abstracto, intentan codificar y reglar los pasos, sujetándolos, a su vez, al suelo como armonizando los cuerpos a partir de su emplazamiento en el espacio físico de la pista. El encuentro con el otro ya se ha realizado incluso antes de recibir la instrucción, y ha sucedido en el contexto de esa "extraña acústica

del mundo espiritual" merced a la cual las coordenadas "hic, illic, en lo que concierne a mi relación con el otro en la intersubjetividad originalmente patética en la que estoy con él, no tienen nada que ver con el hic y el illic […] de los cuerpos percibidos" (Henry, 1990: 154).

Es precisamente la acústica espiritual "que desafía las leyes de la percepción la que define nuestra relación concreta con el otro" (Henry, 1990: 154); de modo que "esta subjetividad radicalmente inmanente, acósmica y patética que somos", independientemente de la percepción del cuerpo del otro, se nos da como el "sentido de un estar real con él [que] se realiza en nosotros, bajo la forma de afecto" (Henry, 1990: 155). Es por eso, y nada más que por eso, que el tango puede ser una danza sentimental.

Asimismo, la experiencia del otro implicada en toda danza, el "ser-con" en cuanto tal no es dado en el mundo, sino en la vida absoluta (Henry, 2000: § 47). Allí es donde tiene lugar la danza en su sentido originario, en la vida que "se afecta constantemente a sí misma sin poder en modo alguno distanciarse ni escapar de sí" (Henry, 1990: 157). Ahora bien, ¿cómo es posible que, precisamente, donde no hay distancia ocurra algo así como una danza de a dos? Diremos que en y por la afectividad pura. Volvamos a la música para comprender mejor esto.

La reciprocidad de la música y la afectividad permite comprender cómo es posible reconocer en la audición, en cada retraso del ritmo, en cada disonancia y en cada acorde, el juego del dolor universal, puesto que "los procedimientos específicamente musicales tienen el poder de simbolizar nuestra existencia más íntima" (Henry, 2004c: 247). Es decir que la prolongada frecuentación del sufrimiento que nos proporciona la música, al experimentarla como un eco del dolor original que la engendró, nos permite percibir en ella la forma precisa de un sufrimiento particular: el modo de su lenta venida al ser, su acrecentamiento y profusión (248).

Pues bien, la música jamás representa las cosas, sino nuestros puros sentimientos y su transformación. Por eso es que una misma música puede convenirles a múltiples episodios de la existencia, puede proporcionar incansables equivalentes (Henry, 2004c: 251). Así, "tal como lo explicitaba Schopenhauer, el simple cambio de la

tercera mayor a la menor basta para hacer nacer un sentimiento de angustia, que el regreso al modo mayor tiene la virtud de disipar pronto" (247). Es decir que en la música experimentamos el paso incesante del sufrimiento a la alegría (251), lo cual es propio de la afectividad en tanto que ellas son sus dos modalidades fundamentales.

En efecto, "todos los acontecimientos que se producen en nuestro mundo se reducen necesariamente a la manera feliz o dolorosa según la cual los vivimos, de suerte tal que felicidad e infelicidad son las categorías bajo las cuales cae todo lo que nos toca, todo lo que puede ser objeto de experiencia para nosotros (Henry, 2004c: 250).

La poética de Discépolo, como ninguna otra, ha explorado hasta el límite este vaivén de la afectividad, escribiendo los tangos más dramáticos (como "Confesión") y los más hilarantes (entre ellos, "Victoria"). Su pluma es capaz de mostrarnos la desgracia como dicha ("Justo el 31") y la dicha como desgracia (en la segunda estrofa de "Uno"), merced a ese singular recurso que el poeta Leónidas Lamborghini denominó "horroreir".[17]

Ese dolor…

Hemos reunido ya los elementos fundamentales con base en los cuales caracterizar este sentimiento bailable del que nos habla la concepción discepoliana del tango. Para ello, iremos retomando lo esencial de los análisis precedentes.

Dijimos que la danza es expresión de la vida afectiva: que manifiesta la movilidad del pathos. Esta manifestación no es representativa, sino expresiva. La danza expresa el cuerpo subjetivo, sus poderes. Ahora bien, el cuerpo es sentimiento y encuentra su esencia en el movimiento, pues la afectividad pura que es la vida puede tanto ser sufriente como gozosa. Así, el movimiento espacial es manifestación exterior de otro movimiento simple, en la resonancia interior de la fuerza subjetiva original, según la cual la vida se nos va dando en la infinita sucesión de sus fases fundamentales y equivalentes, en el sufrimiento y la alegría. Luego, el ser originariamente subjetivo del cuerpo trascendental es la fuente del sentido del ritmo. Es decir que la condición trascendental de la danza radica en la experiencia inmediata del poder ontológico de sentir y de realizar movimientos. En el vaivén del cuerpo subjetivo, ella encuentra su ritmo, testimonio del movimiento mismo de la vida en sus infinitos renaceres.

La experiencia del ritmo, entonces, es la experiencia de la donación de toda fenomenalidad; y la música, implicada en la experiencia de la danza, expresa las generalidades ontológicas primeras de la fenomenalidad, que son el sufrimiento y la alegría en tanto Generalia concretas de la afectividad fenomenológica y el núcleo de la experiencia. Ella expresa, entonces, el sufrimiento en el que se resuelve toda realidad.

Ahora bien, en la subjetividad absoluta y radicalmente inmanente del cuerpo original a la que nos conducen la música y la danza, tiene lugar el ser con el otro, puesto que ella expresa la generalidad

de la tonalidad afectiva inherente a una pluralidad de experiencias. De modo que el ego experimenta en su propio pathos al otro, en una "extraña acústica" en la cual las coordenadas hic, illic, no son las de la percepción, sino las de la intersubjetividad inmanente, acósmica, y patética.

Este encuentro con el otro que produce la danza se da en la vida, que se autoafecta sin poder distanciarse ni escapar de sí. En otras palabras, la danza ocurre en y por la afectividad pura, donde experimentamos nuestro poder de expresión como liberación del sufrimiento patético en el permanente cambio de una modalidad a otra; el ritmo incesante de la llegada a sí de la vida; y el abrazo patético con que la vida se abraza a sí misma, sin distancia, soportando su propio peso.

Todo ello va implicado en la danza de tango, que es experimentada como eminentemente "sentimental". En ella, sufrimiento y alegría se conjugan no solo en el tenor de las "historias" que cuentan las letras –sobre todo, aquellas en las que se expresa el "horrorreír" discepoliano– sino, antes, en una combinación de sonidos y armonías, con sus pasajes del modo mayor al menor, ida y vuelta, que producen el sentimiento tanguero más allá de lo que las letras representan. Por eso es que esta danza logra prosperar en entornos donde el español resulta incomprensible y ha cautivado a bailarines de diversas culturas.[18] Los aires del bandoneón, el modo de tocar el violín, la fuerza desplegada sobre el contrabajo, el ritmo y la armonía del piano: todo ello, conjugado bajo sonoridades melancólicas, chillonas, llorosas y jocondas, en la mezcla indescriptible del cambalache, expresa –de un modo no mimético– esa liberación patética que produce la danza del tango y que no se debe a una concepción literaria, sino a la vida misma.

Todo esto lo sentía Discépolo. De ahí que podamos concluir mentando las palabras con que respondía a quienes cuestionaban el "perfil sombrío" de sus personajes y la "esencia dramática" de algunos de sus tangos. Ante esas objeciones, Discépolo replicaba "que es la vida la verdadera y única responsable de ese dolor…" (Galasso, 2004: 48).

1. Alegría y tristeza son manifestaciones contingentes del sentimiento en la medida en que, para Henry, la afectividad pura es de un tenor neutro, siendo sus distintas modalidades contingentes y transitorias. Tal como hemos visto en el capítulo precedente, el sentimiento se expresa tanto en la alegría como en la tristeza.

2. En un sentido similar, Arcens (2013: 407-408) ha identificado el feeling de la música de jazz con el sentimiento de sí del cual nos habla la fenomenología de la vida. Según su entender, la música expresa ese sentir absoluto que es el absoluto mismo. También el jazz, entonces, es una música "sentimental"; cabe decir, una música del sentimiento.

3. "Milonga" es el nombre de los bailes y salones de baile de tango en Buenos Aires. Por metonimia, también significa la mujer que baila y una situación agitada o incluso comprometida. En su acepción lunfarda, "milonga" remite también a "cabaré, baile, festín" (VV.AA., s/f). Entre sus múltiples acepciones, se encuentran las de enredo, alboroto, mentira (Rodríguez, 2014). "Milonguero", a su vez, se dice de quien es "aficionado o concurrente asiduo a los bailes populares". En diminutivo y femenino ("milonguita"), alude a la "mujer de vida airada" y a la "mujer muy afecta al baile" (Rodríguez, 2014).

4. Tal es la denominación que se les da a quienes comienzan su aprendizaje en las clases de tango.

5. "Epoché" es el término griego con el cual Husserl denomina la "suspensión de todo juicio en lo que atañe a la existencia o la inexistencia del objeto. Por lo tanto, la epoché es un recurso metodológico que suspende la creencia característica de la actitud natural de que el mundo y sus objetos existen" (Escudero, 2012: 160).

6. Bajo esta perspectiva, solo la fenomenología material es "fenomenología en un sentido radical, puesto que en la donación pura tematiza su autodonación y da cuenta de ella" (Henry, 1990: 58). En cambio, "la fenomenología hylética es una fenomenología en el sentido trivial y precrítico del término [y por lo tanto], no es fenomenología" (58), pues "tropieza con la imposibilidad de producir un conocimiento teórico de la subjetividad absoluta,

aportando así ella misma la prueba de que la vida trascendental se oculta a toda aproximación intencional, a la e-videncia y a la «vista pura» de la reducción fenomenológica" (8-9).

7. En Ideas I, Husserl caracteriza al noema como el objeto dado intencionalmente a la reducción. Sobre este punto véase Rabanaque (2007, 462).

8. En el transcurso de esta investigación, he realizado observación participante tomando clases de tango y asistiendo a bailes en las siguientes milongas de Buenos Aires: Centro Cultural Torquato Tasso; Chiqué; Club Almagro; Club Atlético Fernández Fierro; Cochabamba 444; El Abrazo; El Arranque; El Beso; Fulgor de Villa Crespo; Grisel; La Argentina; La Catedral; La Ideal; La Viruta; Lo de Celia; Maldita Milonga; Niño Bien; Salón Canning.

9. Henry (2004: 80-81) distingue el "cuerpo subjetivo" del "cuerpo orgánico". El cuerpo subjetivo, absoluto, se revela en la experiencia interna del movimiento, antes de todo conocimiento y reconocimiento, pues, ya que posee inmediatamente el poder de mover sus órganos, tiene una suerte de saber interior e inmanente en tanto experiencia del poder y del esfuerzo del movimiento. Quien experimenta el movimiento interno es, entonces, este cuerpo originario, puramente inmanente, subjetivo y absoluto (Vidalin, 2006: 52). Pero este movimiento subjetivo encuentra, en el seno de la inmanencia, una resistencia relativa e interior que cede según las estructuras fijas que son nuestros órganos. El medio general de este tipo de resistencia es el cuerpo orgánico, que es el término inmediato y móvil del movimiento absoluto del cuerpo relativo (Vidalin, 2006: 53). Ampliaremos esta distinción más adelante.

10. Tal como observa Sparti (2015: 390, nota 3), en el tango reina el deseo de aportar idiosincrasias personales que devengan cifra estilística y favorezcan el reconocimiento.

11. Entendemos que la etnometodología pertenece a la sociología fenomenológica, pues surgió bajo la influencia del padre de la escuela fenomenológica en ciencias sociales (Alfred Schutz), cuya obra ha intentado convertir en un programa de investigación (Psathas, 2009: 401-434). Así es que, por ejemplo, su fundador (Harold Garfinkel) ha comenzado elaborando estrategias de

investigación empírica para algunos conceptos fundamentales de la fenomenología (tales como el de “actitud natural”). Estas afinidades hacen fructífero que recurramos a la etnometodología en el contexto de nuestras indagaciones fenomenológicas sobre la danza del tango.

12. Time out: expresión que emplean los directores técnicos de básquet y otros deportes para detener el juego y dar indicaciones a sus jugadores antes de que este se reanude.

13. Tal como sostiene Liberman (2013: 60), “a menudo la gente no sabe lo que hace”, y, por lo general, piensa y actúa en medio de la ambigüedad.

14. Algunos creen que la costumbre de bailar pegado al suelo proviene de los orígenes orilleros del tango, cuando no era raro bailar en patios con piso de tierra. No pegar saltos ni dar pisotones al suelo habría sido una manera de no levantar polvareda durante el baile: “El tango nació «a tierra», porque, cuando empezó, los patios eran de tierra, los pisos eran de tierra, las calles también. Hay que apoyar todo el pie, estar en contacto con el suelo. El tango a tierra es no ir a los saltos” (Zotto, 2001: 125). Ahora bien, lo significativo es que esta costumbre se haya mantenido más allá de la presunta utilidad original y que llegue a nuestros días, cuando ya se baila sobre piso de madera o de mosaico.

15. Incluso el mismo texto henriano testimonia el movimiento de la vida en sus infinitos renaceres como uno de sus ritmos singulares (Sebbah, 2001: 279, 296). Por eso es que adquiere un estilo “tautológico”, como el movimiento de la vida misma, que siempre está llegando a sí, pero sin partir jamás (271). Las “tautologías” henrianas son el ritmo de la vida en la escritura de un texto en el que se hace la experiencia del ritmo de la donación de toda fenomenalidad (297).

16. Además de una extensa y genial obra filosófica, Henry ha escrito tres novelas: Le jeune officier; L’Amour les yeux fermés; y Le Fils du Roi. Con la segunda de ellas ha ganado el premio Renaudot.

17. Se refiere a “nuestro horror que causa risa / y nuestra risa que provoca horror” (Lamborgini, 2004: 11). Sobre la significación del

“horrorreír” en la poética discepoliana, véanse sus “reescrituras de Discpépolo”, en especial: “El sueño de Jesús” (Lamborghini, 1988b).

18. “El éxito [en el exterior del país], fundamentalmente, es la danza. Se entiende más la danza que la música porque para bailar no necesitás el idioma. El fenómeno es la comunicación que hay a través del abrazo” (Zotto, 2001: 124).

El ritmo en las venas

El tango, dijimos, es una danza que ocurre en el sentimiento. Es, por ello, un fenómeno inmanente, acósmico y cuyo sentido esencial resulta ajeno al dominio de la representación. Muestra de ello –señalamos– es que muchos bailarines cierran los ojos para concentrarse mejor en la música, la cual –nos proponemos mostrar ahora– es un fenómeno de las mismas características.

Ni el baile ni la música se dan esencialmente en la exterioridad, por más que también ocurran allí. Al igual que los bailarines, los músicos de tango suelen cerrar los ojos para sentir mejor la música y lograr coordinación con sus compañeros de ensamble precisamente allí, en la música, esto es, en el fenómeno interior donde transcurre todo lo que concierne al sentimiento. No son las indicaciones, los cabeceos, las miradas, lo que permite que una orquesta de tango suene "afinadísima",[1] sino eso que Leonardo Fabio (a propósito de cuestiones otras aunque no del todo ajenas a estas) ha llamado la "sinfonía del sentimiento".

También porque la música de tango va más allá de su carácter representativo es que han podido existir, especialmente en la "época de oro", los "estribillistas"[2] de las orquestas, cuya performance reducía la letra a su mínima expresión y les asignaba a las palabras un rol secundario (de hecho, lo que cantaban era el estribillo de "la segunda"), poniendo así en primer plano los aspectos no representativos de la música. Todo esto propendía a que los bailarines se conectaran de un modo emocional con la música. Sin la práctica del baile, el papel de los estribillistas carecería de sentido. Así que la música comparte con la danza el carácter inmanente, acósmico y representativo que le venimos asignando a la cultura del tango desde el inicio de nuestro estudio.

Pero la danza también es una experiencia intersubjetiva. En cuanto tal, requiere coordinación. Esa coordinación encuentra su condición de posibilidad interior y su paradigma en la música. De modo que ella desempeña para la danza un papel mucho más relevante que el

de acompañarla o el de ser su medio acústico propio. Establece esa sincronización de las temporalidades interiores necesaria para todo proceso de coordinación intersubjetiva. De qué manera ocurre esto es lo que describiremos a continuación, con base en las consideraciones de Schutz sobre la danza.

La danza como forma de relación social precomunicativa

El baile es un ejemplo de cómo la música puede utilizarse para acompañar eventos en el mundo exterior. Ambos constituyen patrones significativos sin referencia a esquemas conceptuales (Schutz, 2013a: 258, 246); es decir, son objetos temporales cuya estructura de sentido es politética (Schutz, 1964: 172, n. 21). En particular, sendos fenómenos guardan una estrecha conexión a través del ritmo (Schutz, 2013a: 246).

El carácter rítmico en sentido amplio es una categoría básica de la vida y de la naturaleza (Schutz, 2013c: 22); sin embargo, como concepto resulta ambiguo. Por un lado, refiere a sucesos fisiológicos, tales como el latido del corazón y la respiración (Schutz, 2013a: 261); por otro, refiere a sucesos del mundo exterior, tales como marchar, caminar, bailar (Schutz, 2013a: 261, 2013c: 21), golpetear y muchas de las operaciones propias del trabajo (Schutz, 2013c: 21).

La tesis de Schutz es que el ritmo siempre refiere a movimientos corporales en el espacio, sean reales o virtuales. Es porque podemos coordinar los movimientos puramente exteriores con sucesos en nuestro tiempo interno que somos capaces de concebir fenómenos rítmicos (Schutz, 2013c: 21). Además –tal como observa Sebald (2013: 15)–, que el ritmo sea un suceso en el tiempo interno ligado al movimiento (en especial, al movimiento corporal) permitiría relacionar la música con la emocionalidad si se concibieran las influencias somáticas de aquella y su poder afectivo como base de muchos de sus efectos sociales y de su funcionalidad.

Además del ritmo, actividades tales como la música y las danzas colectivas comparten el ser formas de “relación social precomunicativa” (Schutz, 1964: 162). Surge aquí una de las problemáticas centrales de la concepción schutziana de la música.

¿A qué se refiere Schutz (1964) al hablar de una “relación precomunicativa”? En lo que aquí concierne, se trata de la “sintonía mutua” presupuesta en “toda comunicación posible” (177) y que

[…] se establece por el compartir recíproco del flujo de vivencias del otro en el tiempo interno, viviendo juntos un presente vivo, experimentando esta unión como un “Nosotros”. Solo dentro de esta vivencia adquiere sentido el comportamiento del otro para el compañero sintonizado con él –es decir, que el cuerpo del otro y sus movimientos pueden ser y son interpretados como un campo de expresión de sucesos dentro de su vida interior. (Schutz, 1964: 177-178)

Toda comunicación presupone, entonces, “la participación simultánea de los compañeros en diferentes dimensiones del tiempo exterior y del tiempo interior” (Schutz, 1964: 178). Más en detalle:

El proceso de comunicación propiamente dicho está atado a un acontecimiento del mundo exterior estructurado como una serie de sucesos politéticamente construidos en el tiempo exterior. Esta serie de sucesos es intencionada por el comunicador como un esquema de expresión abierto a una adecuada interpretación de parte del destinatario. Su mismo carácter politético garantiza la simultaneidad del flujo continuo de vivencias del comunicador en el tiempo interior con los acontecimientos del mundo exterior, así como la simultaneidad de estos acontecimientos politéticos del mundo exterior[3] con las vivencias interpretativas del destinatario en el tiempo interior. (Schutz, 1964: 178)

Para ilustrar su posición, Schutz se refiere a los grupos musicales. Tocar música juntos es un acontecimiento comunicativo y, por lo tanto, requiere una sincronización de los flujos del tiempo interior de los intérpretes en un presente vivo mediada por la relación cara

a cara, la cual implica una comunidad de espacio y sincronización en el tiempo exterior (Schutz, 1964: 177).

Lo mismo ocurre entre intérpretes y oyentes: sus flujos de vivencias están sintonizados, de modo que "viven juntos el mismo flujo, [y] envejecen juntos mientras dura el proceso musical" (Schutz, 1964: 175). Esto significa que coefectúan "simultáneamente los pasos politéticos mediante los cuales el contenido musical se articula en el tiempo interior" a la vez que, en tanto acto comunicativo, la interpretación también se funda "en una serie de sucesos del mundo exterior –en nuestro caso, el flujo de sonidos audibles–" y constituye una relación social fundada "en la experiencia común de vivir simultáneamente en diversas dimensiones del tiempo" (Schutz, 1964: 175).

Entonces, los coefectuantes "deben llevar a cabo actividades que se insertan en el mundo exterior y que, por lo tanto, ocurren en el tiempo exterior espacializado" (Schutz, 1964: 175). De modo que la acción de cada uno se orienta recíprocamente "por las vivencias en el tiempo interior y en el tiempo exterior de su coefectuante" (Schutz, 1964: 175), pues, además de interpretar su parte, "debe tomar en cuenta lo que el otro tiene que ejecutar simultáneamente", así como anticipar la interpretación del otro músico y, más aún, las anticipaciones que el otro hace de su propia ejecución (Schutz, 1964: 176). Bien podemos sintetizar esta caracterización de la experiencia musical citando, una vez más, las palabras con que Schutz describe la relación entre los músicos:

Cada uno […], escuchando al otro, debe anticipar mediante protenciones y anticipaciones cualquier giro que pueda tomar la interpretación del otro y debe estar preparado en cualquier momento para liderar o seguir. Ambos comparten no solo la durée interna en que se realiza el contenido de la música tocada, sino que, además, simultáneamente, cada uno comparte en el presente vivo la corriente de conciencia del otro en su inmediatez. Esto es posible porque tocar música juntos es algo que ocurre en el marco de una verdadera relación cara a cara –puesto que los participantes no solo comparten una fracción del tiempo, sino también un sector del espacio–. Las expresiones faciales del otro, sus gestos al manejar su

instrumento, en suma, todas las actividades de la interpretación, se insertan en el mundo exterior y pueden ser captadas por el compañero en su inmediatez. Aunque se desarrollen sin intención comunicativa, esas actividades son interpretadas por él como indicaciones de lo que el otro va a hacer y, por lo tanto, como sugerencias o incluso órdenes para su propia conducta. (Schutz, 1964: 176)

La música como fenómeno inmanente, acósmico y no representativo

Hemos visto que la música es, para Schutz, el paradigma de la relación social precomunitativa implicada en los bailes colectivos. A fin de profundizar la descripción de este fenómeno, deberemos adentrarnos más en profundidad en su concepción de la música.

Schutz (1964: 170) define la música "como una disposición significativa de tonos en el tiempo interior" sin relación con esquemas conceptuales (173, n. 22), pues su contenido consiste en una efectuación politética que no es más que una "actividad interna" (175) y resulta imposible de captar monotéticamente (172). Así, el sentido de una obra musical "consiste en una sucesión articulada paso a paso en el tiempo interior", es decir, en un proceso de "constitución politética" (172). Esto implica que

> el contenido musical en sí mismo, su sentido mismo, solo puede ser aprehendido volviendo a sumergirse en el flujo continuo, reproduciendo así la sucesión articulada a medida que se despliega en pasos politéticos en el tiempo interior, proceso que pertenece, a su vez, a la dimensión del tiempo interior. Y "llevará tanto tiempo" reconstituir la obra en rememoración como experimentarla por primera vez. (Schutz, 1964: 173)

En consecuencia, la comunicación propia de todo proceso musical radica en su "carácter esencialmente politético del contenido comunicado, es decir, en el hecho de que tanto el flujo de los sucesos musicales como las actividades por medio de las cuales son comunicados pertenecen a la dimensión del tiempo interior" (Schutz, 1964: 173).

Esto implica que la música es un suceso experimentando en el tiempo interno y que solo existe en nuestro flujo de conciencia, es decir, en la durée de la cual nos habla Bergson (Schutz, 2013a: 249). Allí, una experiencia sigue a otra de modo ininterrumpido e interconectado, por lo cual podemos decir figuradamente que "nadamos" en nuestra corriente de conciencia (255):

> […] al escuchar música, nos sumergimos en el flujo continuo de nuestra conciencia y participamos de manera simultánea e inmediata en el proceso musical en curso –con nuestros sentimientos, emociones y pasiones–, en una actitud que Nietzsche denominó lo Dionisíaco. (Schutz, 1964: 196)

Así es que, al escuchar pura música, el oyente adopta una actitud particular consistente en dejar de vivir en sus actos de la vida cotidiana y en orientarse hacia los objetos propios de esta experiencia (Schutz, 2013a: 258). Es decir que la música carece de toda referencia específica a objetos del mundo en que vivimos, lo cual hace que este arte y los medios de los que se vale sean independientes de nuestra experiencia espacial (253-254).

A su vez, los objetos que solo existen en la dimensión del tiempo interno, tal como son los objetos meramente audibles (en especial los objetos musicales) solo se pueden reconocer politéticamente. La irreversibilidad de la corriente de conciencia no permite otra actitud hacia ellos mientras sigamos esta corriente, es decir, mientras no salgamos de ese flujo (Schutz, 2013a: 267).

Dado que no puede captarse monotéticamente, la música carece de toda función representativa: "es una estructura significativa sin valor representativo" alguno; o sea que no vale en lugar de otra cosa, sino que tiene su valor en sí misma (Schutz, 2013a: 244-245).

Que la música no sea representativa implica que es un contexto significativo carente de esquemas conceptuales y sin referencia inmediata a objetos del mundo en que vivimos ni a las propiedades y funciones de esos objetos. Su carácter no es semántico. No hay en

ella nada análogo a las proposiciones, que son verdaderas o falsas, ni a la verificación o a la falsación (Schutz, 2013a: 244). Más aún, la música ni siquiera es discursiva en sentido convencional: “El lenguaje discursivo ordinario presupone la reflexión, mientras que la música comienza donde termina el lenguaje” y, así, “puede expresar lo inmediato en su inmediatez” (Schutz, 1964: 188).

La espacialización del tiempo interno y el movimiento

Hemos dicho que, por originarse en el flujo del tiempo interno, la experiencia musical no necesita referirse a objetos del mundo exterior. Ahora bien, aunque el tiempo interior sea "la forma misma de existencia de la música", cierto es también que algunas actividades relacionadas con ella y que pueden considerarse condiciones pragmáticas necesarias (tales como "tocar un instrumento, escuchar un disco o leer una página musical") son sucesos que ocurren en el tiempo exterior, es decir, en el tiempo que puede medirse con metrónomos y relojes, en el tiempo que el músico "cuenta" para asegurarse "el tempo correcto" (Schutz, 1964: 171). De modo que, a pesar de ser inconmensurables (Schutz, 1964: 171, n. 17), el tiempo interior y el tiempo exterior se encuentran inextricablemente entrelazados en este tipo de sucesos. De ahí que, para articular ambas dimensiones, se empleen (por ejemplo, en casos como el de los bailes sociales) dispositivos específicos de coordinación de eventos acaecidos en el tiempo interno con eventos acaecidos en la dimensión espacio-temporal. La constitución del espacio, entonces, está implicada aquí.

Schutz (2013a: 251) muestra que la constitución del espacio se remonta a las experiencias kinestésicas de nuestros órganos corporales de la vista y el tacto, y a nuestra habilidad (real o virtual) de realizar las kinestesias de locomoción. Sin embargo, el órgano específico mediante el cual experimentamos la música es el oído, que no tiene kinestesias[4] y, por lo tanto, no puede erigir la dimensión del espacio. Por eso no hay en la experiencia auditiva un centro de cercanía, ni un horizonte del campo acústico, ni una estructuración análoga a la perspectiva. Además, como no existe un movimiento peculiar de la esfera auditiva, el arte de la música no hace referencia a la capacidad del oído de localizar el origen del sonido ni requiere kinestesia alguna por parte del oyente (Schutz,

2013a: 253).

Pues bien, como dijimos, es en lo que nuestros movimientos corporales insinúan donde se originan los dispositivos específicos de coordinación de eventos temporales y espaciales (como en la danza, por ejemplo), pues se trata de movimientos que ocurren simultáneamente en la dimensión de la durée interna y la dimensión del tiempo espacializado (Schutz, 2013a: 260), siendo ambas radicalmente heterogéneas, pues el tiempo exterior es mensurable y contiene "partes de igual extensión" mientras que "no existe un patrón de medida de la dimensión del tiempo interior" porque "no hay igualdad entre sus partes, si es que siquiera hay partes" (Schutz, 1964: 171).

El movimiento, entonces, tiene un carácter doble: es, a la vez, un fenómeno inmanente en la durée y un suceso del mundo exterior. Por un lado, es el movimiento en curso: un suceso que ocurre en el tiempo y que solo puede captarse como unidad mediante nuestro sentido del tiempo interno (la durée). Allí no hay partes mensurables de igual extensión, solo hay fases de diferente intensidad inconmensurables unas con otras[5] (Schutz, 2013c: 17). Así, por ejemplo, para quien escucha una sinfonía, "no es cierto que el tiempo vivido mientras escuchaba el movimiento lento haya sido de «igual duración» que el que le dedicó al rápido. Mientras escucha, vive en una dimensión de tiempo incomparable con la que puede subdividirse en partes homogéneas" (Schutz, 1964: 171). Por otro lado, nuestra mente sustituye el movimiento en tanto acontecimiento en curso por la trayectoria que el objeto en movimiento ha recorrido en el espacio. Esto es un esquema conceptual, incompatible con la pura durée. Requiere la exteriorización de la durée en el espacio, la transformación del sentido interno del tiempo en tiempo espacial, en el tiempo de nuestros relojes, de nuestra vida con otros –el tiempo en que la Tierra gira alrededor de su eje y completa su curso alrededor del Sol– (Schutz, 2013a: 249). Se trata, así, de dos aspectos del mismo suceso: el movimiento en curso es una unidad, y el movimiento ya realizado es divisible en partes. Surge entonces la "paradoja eleática" según la cual la flecha lanzada no se mueve: en tanto movimiento en curso, es una unidad y participa del flujo de conciencia en el tiempo interno (249); pero, en tanto movimiento

realizado, se capta de modo espacializado como una totalidad divisible en partes.

Inmanencia y trascendencia (algunas cavilaciones)

Hasta aquí hemos seguido las consideraciones de Schutz sobre la música, que la conciben como un fenómeno experimentado en la duración interna que no guarda relación necesaria con la exterioridad. No obstante esto, elementos del mundo exterior son tenidos en cuenta por él así sea como condiciones, medios o instrumentos de la experiencia musical; por ejemplo, los metrónomos que sirven para medir el tempo. ¿No es entonces la música una experiencia que, además de ocurrir en la duración, requiere –y de modo necesario– de la espacialidad y la exterioridad? Si la experiencia musical consiste –tal como Schutz (1964: 159-178) lo muestra con total claridad– en una forma de comunicación mediada por "el mundo exterior", entonces la articulación entre inmanencia y exterioridad, duración y tiempo cósmico, es constitutiva de ella no menos que el ritmo y el movimiento internos.

También las consideraciones de Henry sobre la música (a las cuales nos hemos referido en los capítulos previos) la sitúan en la inmanencia como el medio ontológico en el cual ella ocurre y, sin embargo, admiten que emplea elementos externos, aunque no pueda ser comprendida como una mera composición de sonidos mundanos, pues ellos "no refieren a nada en el mundo", sino a "la pulsación interna de nuestras afecciones" (Welten, 2009: 286).

Más allá de las mencionadas convergencias, preciso es notar un conjunto de incómodas divergencias entre Schutz y Henry. La tesitura de Schutz es menos radical y acaso moderada en exceso, si vale la ironía… Considera, es cierto, que la estructura originaria de todo fenómeno no es representativa y resulta, por tanto, imposible de captar de modo racional, politéticamente, a partir de procesos abstractivos, pues consiste en un flujo incesante de vivencias que ocurre en el tiempo interno, al cual solo podemos acceder de un

modo reflexivo, es decir, secundario. Mientras vivenciamos algo (sea por caso la música de tango) estamos inmersos en ese flujo de experiencias del cual no podemos distanciarnos y sobre el cual no cabe reflexión directa. De modo que no está Schutz en los antípodas de Henry. Antes bien, esta distinción, fundante y original, entre duración –entendida como temporalidad inmanente– y sincronización –considerada como temporalidad mundana, exterior– parece ubicarse del lado de los dualismos, no del monismo ontológico; es decir, de parte de Henry y no de una concepción unilateral del ser y del aparecer. Los medios con los que Schutz distingue sendos modos no tendrán la radicalidad de los análisis henrianos, pero tampoco los enfrentan ni resisten desde una trinchera contraria.

No obstante ello, también es verdad que la inmanencia schutziana carece de ciertos rasgos esenciales de la vida heriana como la autoafección y la pasividad radical. No está dicho (aunque tampoco negado) que para Schutz la durée sea una esfera autoafectiva ipseizada en la cual se experimente el aparecer del aparecer, es decir, la fenomenalidad y no el fenómeno (esto es, aquello que sin aparecer hace posible, como su condición, que algo aparezca en el mundo). Nada nos dice Schutz de la estructura inmanente de la subjetividad porque, en su opinión, resulta inaccesible mientras la conciencia está inmersa en la acción; de modo que todo lo que podamos decir de ella será abstracto, secundario, y a posteriori. Por lo tanto, al no sostener un monismo fenomenológico, pero tampoco describir la inmanencia en los términos de Henry, Schutz se encuentra en una especie de limbo, pues su recuperación de la durée no la ubica ni en la trascendencia del mundo ni en la inmanencia radical de la vida, donde no hay donación intencional alguna.[6] Cierto que no es lo mismo la vida heniana que la duración bergsoniana, aunque tampoco son exactamente lo contrario.

¿Cuál es el alcance de esta limitación? Bien podría pensarse desde la radicalidad henriana que la ontología griega gobierna secretamente las pobres consideraciones metafísicas de Schutz, lo mismo que las del resto del pensamiento occidental. Pero la cuestión no parece tan sencilla, pues aun si considerásemos una falencia de la fenomenología de Schutz el no proporcionar una descripción radical de la esfera de inmanencia que asume como

punto de partida, estaremos obligados a contabilizar como un activo que (a diferencia de Henry, y en sentido especular) la trascendencia recibe en su obra una detallada caracterización y, sobre todo, encuentra una función positiva, que no se circunscribe por sucesivas restricciones que no la definen, sino la delimitan señalando, ante todo, qué cosa no es y de qué rasgos carece. Así como en Schutz la duración aparece como condición no esclarecida (aunque asumida de modo expreso), ese otro modo de ser que es el del tiempo cósmico, exterior, a partir del cual sincronizamos nuestros flujos de vivencias y, por ende, establecemos los fundamentos del mundo social, recibe un esclarecimiento feliz que, a criterio nuestro, bien podría contribuir a nutrir la paupérrima caracterización de la trascendencia, más valorativa que técnica, proporcionada por Henry.

Es que la posición de Henry no deja de ser paradójica al cuestionar la representación y, sin embargo, elevarla al rango de necesaria condición del dualismo ontológico. ¿Por qué la insistencia en sostener el dualismo? ¿Qué necesidad interna a su obra hay para suspender lo que podría ser el triunfo definitivo de la subjetividad sobre el mundo? ¿Por qué se ha rehusado a asumir un subjetivismo radical que le otorgase a la subjetividad el carácter de única realidad y cancelara así el mundo y toda estructura de trascendencia? Una posición tal tendría la belleza de las ideas simples y contundentes; sin embargo, Henry prefiere sostener el dualismo; es decir, sostener no solo la vida, sino también la representación, por estéril y vaciada de sentido que estuviere. ¿Por qué no aferrarse a un monismo en que (por decirlo con un giro local) “la única verdad es la realidad”? ¿Qué aporta la irrealidad?

Esto es algo que no se sabe; y, justamente, cuanto más incomprendida, más cautivante resulta la vuelta a la sensatez del incómodo realismo de Henry, pues bien podría asumir un subjetivismo unilateral, una recusación in toto de la intencionalidad como modo de donación, radicalizando la idea de que lo dado en sentido propio es real y lo otro, dado impropiamente en la trascendencia del mundo bajo la forma de la representación, carece de realidad y puede dejarse de lado con pleno derecho. Sería la posición más consecuente a la que podría arribar la fenomenología material; la cual nos daría a pensar que la poética, la danza y la

música del tango son meros fenómenos inmanentes, es decir, que se manifiestan en la autoafección de la vida y encuentran allí su única realidad.

Habida cuenta de las dificultades complementarias que suscitan sendas filosofías, tendremos que ver si cabe otro tipo de solución al problema del dualismo. ¿Podremos encontrar alguna descripción específica del vínculo entre inmanencia y trascendencia? ¿Lograremos esto sin dejar de hablar de lo que nos convoca aquí: del sentimiento tanguero, en sus múltiples manifestaciones? Busquemos, entonces, en las prácticas del tango lo que no hemos hallado aún en la filosofía.

El abrazo de tango como articulación práctica del dualismo

Acabamos de ver que tanto Henry como Schutz dejan planteada no solo la distinción entre inmanencia y trascendencia, sino también la inquietud por relacionar ambos dominios. ¿Cómo es posible una articulación entre inmanencia y trascendencia, dicho en términos henrianos, o bien la exteriorización espacializada del tiempo interior, expresado en terminología schutziana? La filosofía de Henry, la filosofía de Schutz, y las cosas mismas, a las cuales nos debemos, requieren que abordemos con renovados bríos esta cuestión.

En lo que nos concierne aquí, las cosas mismas ya han sido traídas a nuestro análisis cuando –recuérdese– citamos a Miguel Ángel Zotto hablando de la intercorporalidad en el tango: de ese abrazo cerrado en que se baila, donde –nos decía– uno siente la respiración del otro. En el baile de tango estamos abrazados no solamente a otra duración, no solo a la vida autoafectiva del otro, no únicamente a su pathos, sino también a su cuerpo desplazándose en el espacio y constituyéndose junto con el nuestro. El cuerpo con que bailamos está abrazado a otro cuerpo –no solo, como siempre ocurre, en ese abrazo interpatético del cual magistralmente nos habla Henry en sus tesis sobre la intersubjetividad: no estamos experimentando al otro únicamente en la vida absoluta en la que nos experimentamos a nosotros mismos, sino que también sentimos su aliento húmedo, acaso mentolado–. Estamos abrazados a un cuerpo que tiene peso, como lo tiene el nuestro, al cual, a su vez, le damos “la marca” al presionar su espalda con los dedos. Es decir, no es su carne simplemente lo que sentimos, sino también su cuerpo, con el cual nuestra vida afectiva, subjetiva, se articula en la exterioridad de la pista, donde está con nosotros sin dejar de estar en la vida. Debemos preguntarnos, entonces, qué estatuto fenomenológico tiene el cuerpo del otro con quien bailo; o, mejor dicho, el otro que

baila abrazado conmigo.

La fenomenología material ofrece extensas y detalladas descripciones del cuerpo, ninguna de las cuales podrían sacarnos de apuro. Según Henry (2006), tenemos tres cuerpos: uno subjetivo, uno orgánico, otro objetivo.[7] El cuerpo subjetivo es la experiencia inmanente del movimiento. No está allí el cuerpo del otro con quien bailo y que, dijimos, encuentro en la exterioridad de la pista. El cuerpo orgánico es el límite inmanente a mis poderes. Tampoco allí podría encontrarse el cuerpo del otro, puesto que entonces no se distinguiría del mío. El cuerpo objetivo es mera representación irreal, que da de modo impropio lo que en los otros dos cuerpos se me había dado propiamente.[8] Menos aún podríamos pensar que ese es el cuerpo del otro, que no es una representación –más aún, diríase que es irrepresentable–. Luego, el cuerpo del otro es un hueso duro de roer para la fenomenología material; una dificultad mayúscula que Henry no elude, sino que enfrenta con singular valentía en su obra tardía.

En efecto, si el cuerpo objetivo es una representación, el otro no podría hallarse realmente allí. Tampoco podría encontrarse en el cuerpo orgánico, pues es mi experiencia del límite inmanente a mis poderes: si el otro estuviese allí, estaría en mí y no en sí. Pues bien, solo podría hallarse de modo efectivo y real en la vida absoluta donde todo sí se experimenta a sí mismo en tanto viviente. Ese es, efectivamente, el escabroso camino que Henry escoge recorrer hacia el otro, desplegando –con especial detenimiento a partir de 1990– una singular aproximación al problema de la intersubjetividad. No podríamos aquí embarcarnos en este rodeo sin apartarnos de nuestra problemática.[9] Baste con decir que ese cuerpo que experimento en la danza de tango –que es un cuerpo sintiente, pero no es mío, que no se da en mí, pero se entrelaza con el mío– no tiene cabida en una filosofía como la de Henry, lo cual genera extraordinarias dificultades.

Así, por ejemplo, Henry desarrolla una teoría del erotismo en que las determinaciones anatómicas y fisiológicas no tienen gravitación alguna. En “la noche de los amantes” cada cual busca tocar la vida del otro, como si ser tocado fuese lo mismo en el hombre y en la mujer. Al fin y al cabo, somos todos vivientes, nuestros cuerpos,

cuando no son vaciados de sentido por el objetivismo de la ciencia, son puro sentimiento autoafectivo ipseizado, y nada de ello guarda relación con la anatomía ni con la fisiología. Ello implica, además de una escabrosa caracterización de la sexualidad, una extrema dificultad para tomar en cuenta la dimensión asubjetiva del cuerpo. Y digo asubjetiva para no caer en la trampa del dualismo henriano, donde todo lo que no es vivido en la inmanencia radical de la subjetividad es objetivo en un sentido peyorativo y distorsionado –sentido que Henry reduce a una representación–.

Veamos, mejor, si Schutz nos permite un acceso más llano a la intercorporalidad propia de una danza como el tango. Quizás hallemos que en su fenomenología tiene cabida ese otro, que no es el de la inmanencia, sino el de la exterioridad, con quien debemos entendernos en las pistas. De hecho, la danza aparece en sus análisis ligada no al tiempo como fenómeno interior, sino al espacio exterior. Schutz, con su dificultad para caracterizar la inmanencia, ofrece, sin embargo, una detenida y sofisticada descripción del modo en que esa sincronización con el otro ocurre no solo en la inmanencia (que también ocurre allí), sino, además, en la trascendencia del mundo de la vida, en el cual estamos lanzados a danzar. Tampoco él quiso, entonces, perder las peculiaridades de ese otro con quien danzo, cuyo peso tengo que maniobrar así como maniobro –de manera más inmediata, directa y ontológicamente incuestionable– este cuerpo mío que se entrelaza con el suyo.

En efecto, el cuerpo propio ajeno –el de ese otro con quien bailo el tango– ha sido objeto de significativas aunque escuetas consideraciones por parte de Schutz.[10] Estas consideraciones, además, tienen la ventaja de haber sido realizadas desde un lugar de enunciación análogo al que ocupa el bailarín de tango en la pista; esto es, cotejando la descripción del cuerpo viviente del otro con la del cuerpo viviente propio y mostrando así cómo se entrelazan estas perspectivas en su enfrentamiento y articulación recíproca. Hay mucho más que pasos y marcas involucrados en esta experiencia encarnada del mundo que implica bailar de a dos.

Ante todo, Schutz señala que mi cuerpo propio es el origen de mi orientación en el mundo. Constituye mi hic respecto al cual todo lo demás es illic (Schutz, 2013b: 259) –es decir, el aquí en relación

con el cual todo lo demás está allí–. Es también lo que me permite cambiar de lugar y así transformar mi "allí" previo en un nuevo "aquí", con lo cual mi "aquí" muda en mi "allí". A su vez, mi cuerpo viviente constituye la experiencia primordial de la derecha y la izquierda, del arriba y el abajo, del atrás y el enfrente, en fin, constituye toda la tridimiensionalidad de mi espacio mundano y de mi orientación en él. Mi cuerpo propio, entonces, es el origo del sistema de coordenadas que aplico al mundo. Es también el "aquí" a partir del cual mi mundo circundante se constituye como mundo a mi alcance, ante mis ojos, y dado a mi escucha (Schutz, 2013b: 259). Este mundo a mi alcance, además, incluye un área manipulatoria; y no tiene fronteras rígidas, sino que todo su sistema cambia con mis locomociones, mediante las cuales desplazo mi cuerpo, transfiriendo el centro 0 de mi sistema de coordenadas (Schutz, 2013a: 33).

En cambio, el cuerpo del otro se me da como un cuerpo viviente que está en su allí, no en mi aquí, que no es gobernable por mí y cuyos límites conozco de una manera diferente a cómo conozco los límites de mi propio cuerpo. Se trata del cuerpo de un alter ego, sobre el cual recae el acto posicional general del tú, en virtud del cual le imputo a ese cuerpo una vida de consciencia semejante a la mía, algo así como un yo que, sin embargo, reside en un cuerpo ajeno al mío. Es decir, se trata de un cuerpo que me es dado como una subjetividad [self] distinta a la mía, como un alter ego (Schutz, 2013b: 260). A su vez, el cuerpo propio del otro es para mí un campo de expresión, a diferencia del mío, que no es tal (261).

Pues bien, el contraste entre la experiencia del cuerpo propio mío y la del otro cae por su propio peso. Si bien mando inmediata e irreflexivamente en mi cuerpo propio, no puedo hacerlo en el del otro; además, mi cuerpo siempre me es dado aquí, mientras que el del otro siempre me es dado esencialmente allí; sin embargo, tengo la fórmula de transformación que me permite expresar cada localización en el sistema de coordenadas del otro en mi propio sistema (Schutz, 2013: 262) y articular –podría agregarse– la modificación de los límites del área manipulatoria que producen nuestras locomociones sincronizadas. Sé así que, cuando lo tengo enfrente, su izquierda es mi derecha o, por ejemplo, que aquello que está a mis espaldas él lo tiene enfrente, y que a pesar de ello su

arriba puede ser también el mío. Y asumo que, cuando el otro está a mi alcance, yo estoy al suyo (262).

Si bien puede tener su génesis allí, la danza de tango no ocurre en el cuerpo subjetivo, sino que implica ya una primera constitución. No es la libre espontaneidad del cuerpo subjetivo la que produce una danza reglada como la del tango, que además requiere una pautada coordinación intersubjetiva. Interviene en ello un complejo sistema de constitución del cuerpo propio y del cuerpo propio del otro a partir de pautas instituidas socialmente y transmitidas a través de la enseñanza y las prácticas sociales.

Este proceso de constitución se logra a través de instrucciones, tales como las descriptas por Garfinkel (2002: 197-218). Algo análogo ha sido mostrado por las descripciones de Liberman (2013: 56-94, 95-146, 226-278) respecto de los juegos de mesa, el empleo de mapas y el uso de descriptores en la cata de café. Solo con base en instrucciones es posible encontrar “lo que ya estaba ahí”. En nuestro caso, solo mediante la instrucción y la práctica supervisada de los “profesores” de tango es posible constituir el sentido del movimiento articulado y reglado consistente en bailar el tango. De modo que la problemática de la constitución del cuerpo propio y de cómo este nos expone al otro es una cuestión primordial que deberemos abordar ahora.

La constitución del cuerpo propio como fenómeno articulador

El cuerpo propio juega un papel preponderante en la articulación de inmanencia y trascendencia, de modo que estamos obligados a considerar su constitución a fin de completar las descripciones schutzianas y henrianas de la experiencia musical y la danza. Cierto es que Schutz hace hincapié en su importancia para experiencias relacionadas con aquellas, tales como el ritmo. Pero creemos que hay más que debe ser tenido en cuenta. En particular, consideramos que la descripción husserliana de la doble sensación y su papel en la constitución del cuerpo propio, así como la caracterización de la ambigüedad del cuerpo propio y la reversibilidad de la carne en Merleau-Ponty, podrían contribuir a una mejor comprensión del nexo entre la dimensión interior y exterior de la experiencia musical y la danza.

Husserl realiza una magistral descripción de la constitución del cuerpo propio a partir del ejemplo de las manos que se tocan, donde muestra –en los parágrafos 36 y 37 de Ideas II (Husserl, 1997: 183-191)– algo "sorprendente" en el aparato táctil; a saber, que junto al objeto exterior, que se constituye de manera táctil, tenemos un segundo objeto, el cuerpo propio, que se constituye de igual manera. Así es que podemos experimentar una "doble aprehensión" tal que la misma sensación de tocar, aprehendida en tanto que rasgo característico del objeto "exterior", es también aprehendida en tanto que sensación del objeto-cuerpo propio. Particularmente, en el caso de que una parte de mi cuerpo propio sea a la vez el objeto exterior de otra parte de mi cuerpo, tenemos que las dobles sensaciones y la doble aprehensión conforman un rasgo característico de tal o cual parte del cuerpo propio en tanto que objeto físico. En breve, la especificidad de la sensación táctil es que, en ella, el cuerpo propio se aprehende a sí mismo simultáneamente como objeto exterior y como sujeto de la

sensación.

Al igual que Husserl, Merleau-Ponty (1999: 109) reconoce que mi cuerpo me da sensaciones dobles, puesto que, en el pasaje de una función a otra, puedo reconocer la mano tocada como la misma que toca. Así, "cuando toco mi mano derecha con mi mano izquierda, el objeto mano derecha tiene la singular propiedad de sentir también", aunque nunca las dos manos son, a la vez, tocadas y tocantes una respecto de la otra. Cuando aprieto mis dos manos una contra otra, no experimento dos sensaciones juntas como si percibiéramos dos objetos yuxtapuestos, sino que percibo una organización ambigua en la cual las dos manos pueden alternarse en su función de "tocante" y "tocada" (Merleau-Ponty 1999: 109). En la encarnación de la mano "que lanzo hacia los objetos por explorar"…

[…] el cuerpo se sorprende a sí mismo desde el exterior ejerciendo una función de conocimiento, trata de tocarse tocando, esboza "una suerte de reflexión" y con eso bastaría para distinguirlo de los objetos, de los cuales bien puedo decir que "tocan" mi cuerpo, pero solo cuando está inerte, y sin que jamás lo sorprendan en su función exploratoria. (Merleau-Ponty, 1999: 109)

Así descripto, el cuerpo se nos muestra como "un objeto afectivo", mientras que "las cosas exteriores solo me son representadas" (Merleau-Ponty, 1999: 109). Esta contraposición nos hace reparar en que "mi cuerpo no se ofrece a la manera de los objetos del sentido externo" y que "estos solo se perfilan sobre el fondo afectivo que lanza originariamente a la conciencia fuera de sí misma" (110). En definitiva, el análisis del cuerpo propio nos lo presenta como un objeto-sujeto capaz de ver y de sufrir (111).

En tanto que ve o toca el mundo, mi cuerpo no puede ser visto ni tocado. Eso mismo que le impide ser jamás un objeto, ser completamente constituido, es aquello mediante lo cual hay objetos. No es ni tangible ni visible en la medida en que es lo que ve y lo

que toca. El cuerpo, entonces, no es un objeto exterior cualquiera, que ofreciera solo la particularidad de estar siempre allí. Si es permanente, es de una permanencia absoluta que sirve de fondo a la permanencia relativa de los objetos de eclipse, de los verdaderos objetos. (Merleau-Ponty, 1999: 107-108)

Este objeto-sujeto que es el cuerpo, entonces, no puede constituirse plenamente:

Si mi mano izquierda toca mi mano derecha, y de pronto quiero captar con mi mano derecha el trabajo de mi mano izquierda tocando, esta reflexión del cuerpo sobre sí mismo siempre aborta a último momento: en el momento en que siento mi zurda con mi diestra, en la misma medida ceso de tocar mi mano derecha con mi mano izquierda. Pero este fracaso de último momento no le quita toda verdad a este presentimiento que tenía de poder tocarme tocando: mi cuerpo no percibe, sino que está como construido en torno de la percepción que emerge a través de él; por toda su disposición interna, por sus circuitos sensorio-motores, por las vías de regreso que controlan y relanzan los movimientos, se prepara por así decir para una percepción de sí, incluso si nunca es él lo que percibe ni es él quien lo percibe. (Merleau-Ponty, 1997: 24)

La percepción del cuerpo propio, entonces, es hecha por una vida generalizada: “mi mundo privado ha cesado de ser solo mío, ahora es el instrumento mediante el cual juega otro, la dimensión de una vida generalizada que fue injertada en la mía” (Merleau-Ponty, 1997: 27; mi énfasis). Por eso, si bien el pensamiento no es exterior (52) porque no hay “una relación exterior entre el percipiente y lo percibido” (53), tampoco es interior: “la reflexión puede tener la ilusión de ser retorno a sí y de instalarse en la inmanencia, y nuestro poder de volver a nosotros es medido exactamente por un poder de salir de nosotros que no es ni más antiguo ni más reciente que él, y del cual es sinónimo” (56):

[…] existe una relación de principio, un parentesco […] que solo puede ocurrir si, al mismo tiempo que sentida desde adentro, mi mano es también accesible desde fuera, siendo tangible, por ejemplo, para mi otra mano, si toma lugar entre las cosas que toca, es en un sentido una de ellas, obra finalmente sobre un ser tangible del cual ella también forma parte. (Merleau-Ponty, 1997: 176)

Así es que, "por este entrecruzamiento en ella de lo tocante y lo tangible", los movimientos propios de la mano que toca "se incorporan al universo que interrogan" (Merleau-Ponty, 1997: 176) pues,

[…] cuando mi mano izquierda toca mi mano derecha mientras está palpando las cosas, por la cual el "sujeto tocante" pasa al rango de tocado, baja a las cosas, de manera que el tocar se hace en medio del mundo y como en ellas. (Merleau-Ponty, 1997: 176)

Si mis dos manos tocan las mismas cosas, es porque son "las manos de un mismo cuerpo". Incluso si cada una tiene su propia experiencia táctil, ellas interactúan con "un solo tangible": entre una y otra existe una relación especial, a través del espacio corporal, que hace de ambas un solo órgano de experiencia y de mis dos ojos, canales de una sola visión "ciclópea" (Merleau-Ponty, 1997: 186). Mi cuerpo y el de todos los otros son "un sintiente en general frente a un sensible en general" (187). Así como hay una sinergia al interior de cada uno, hay una sinergia entre diferentes organismos (187). Es preciso, entonces, dejar de definir el sentir como "la pertenencia de una misma «conciencia»", y comprenderla "como retorno a sí de lo visible, adherencia carnal del sintiente al sentido y de lo sentido al sintiente", como recubrimiento y fisión, identidad y diferencia que "hace nacer en un rayo de luz natural que ilumina toda carne y no solo la mía" (187).

Por lo dicho, el alter ego no es un problema “porque no soy yo quien ve, ni él quien ve”, sino que “una visibilidad anónima nos habita a ambos, una visión en general” (Merleau-Ponty, 1997: 187). Merleau-Ponty habla entonces de un “ser intercorporal, un dominio presuntivo de lo visible y de lo tangible” y “de una reversibilidad siempre inminente y jamás realizada de hecho”, puesto que nunca se logra una plena coincidencia entre ambos términos e “implica un retorno a sí incesante que no se sabría resolver en un estado definitivo” (Alloa, 2008: 79).

Da capo

¿Qué nos muestran estas observaciones sobre la constitución del cuerpo propio en relación con el fenómeno del tango? Ante todo, que es gracias a esa organización ambigua del cuerpo que se hace patente en la doble aprehensión que podemos bailar con otros. Recapitulemos cuanto acabamos de decir a fin de apreciar mejor esto.

Siguiendo las magistrales descripciones de Husserl y Merleau-Ponty, hemos visto que, en la doble aprehensión, la misma sensación que constituye el objeto exterior es aprehendida como sensación del cuerpo propio; lo cual significa que el cuerpo propio es aprehendido a la vez como tal y como objeto físico, como sujeto de la sensación y como objeto exterior. Se nos da, así, una organización ambigua del cuerpo.

Esta organización ambigua nos permite articular las dimensiones en apariencia contrapuestas de la inmanencia y la trascendencia, de la afectividad y la representación, de la duración y el tiempo cósmico. Es porque mi cuerpo se organiza de este modo, porque no es solo el sujeto de la sensación, sino también un objeto percibido, es por ello entonces que puedo constituir los sonidos exteriores de los cuales proviene la música como un arreglo interno de mi duración que constituye esos sonidos como una unidad de sentido. Es por eso, en breve, que puedo sentir los sonidos del mundo en la inmanencia de mi vida.

El cuerpo propio es, entonces, un objeto-sujeto capaz de sufrir y ver. Esto significa que no es ni subjetivo ni objetivo y que no percibe ni siente a título meramente personal, pues aquello que siente no le resulta ajeno por objetivo que fuese. Luego, lo más exacto sería no decir que el cuerpo propio percibe, sino que en él se realiza la percepción de una vida generalizada; con lo cual, mi mundo ya no es un mundo privado, pues deviene instrumento con el cual el otro

juega en esa vida generalizada que se ha injertado en la mía.

En esta vida generalizada, mi cuerpo y el de todos entran en sinergia. El sintiente y lo sentido no pertenecen (como lo han creído las filosofías previas) a una misma conciencia, sino a la “adherencia carnal del sintiente al sentido y del sentido al sintiente” en el ser intercorporal que somos. Entonces, lo que nos muestran las dobles sensaciones es que este cuerpo, accesible subjetivamente desde el interior, lo es también objetivamente desde la exterioridad. Por eso es que no bailamos solos, sino en parejas. En nuestro caso, la danza es un modo de celebrar la exposición al otro, que solo es posible experimentar desde la interioridad.

Coda: la constitución del cuerpo propio por el otro en la “marca”

La incapacidad por pensar la objetividad del cuerpo propio y, mucho más, la del cuerpo propio del otro como algo distinto de la mera representación vaciada de sentido le impediría a Henry comprender adecuadamente algo que en la danza de tango es fundamental: “la marca”.

Habíamos visto, al analizar “Tres prejuicios milongueros”, que la marca es una indicación que se da con los dedos sobre el torso de la bailarina a fin de señalar una dirección, un movimiento, un paso, etcétera. En este sentido, la marca constituye un sistema significante relativamente acotado y preciso, aunque no tan ceñido como el de la letra escrita. Sin ella no habría la necesaria coordinación entre bailarines, y su comunicación sería rudimentaria. Ahora bien, no es esta función técnica la que nos interesa describir aquí, sino su función fenomenológica. En la marca, constituyo mi cuerpo propio mediante la indicación del otro. Para comprender esto deberemos retomar las consideraciones de Husserl sobre la constitución del cuerpo a través del tacto.

En el § 37 de Ideas II, Husserl presenta como ejemplo de la constitución del cuerpo dentro de la región táctil el caso del “dedo que palpa” y los “dedos que palpan el dedo” (Husserl, 1997: 187). Lo que hemos dicho de la mano que toca y la mano tocada vale entonces también para los dedos. Además, en el § 45 hace coextensivas estas consideraciones sobre la constitución del cuerpo en el tacto al corazón –órgano que viene orientando nuestra fenomenología del tango–:

[…] yo “siento mi corazón”; al presionar sobre la superficie del cuerpo “en la región cardiaca”, tropiezo, por así decirlo, con esta

“sensación del corazón”; esta se vuelve más fuerte, se modifica en algo; no pertenece ella misma a la superficie táctil, pero está en conexión con ella. Igualmente, cuando no solo toco la superficie de mi cuerpo, sino que presiono firmemente sobre ella, hundo la carne, y “entresiento”, pues, con el dedo que palpa, mis huesos o mis partes blandas internas (de modo parecido a como le entresiento su interior a otros cuerpos), y ahora se enlazan, con las sensaciones generales de presión y tacto, nuevas sensaciones particulares que se adscriben a las concernientes partes del cuerpo entresentidas. (Husserl, 1997: 206-207)

Más allá de su sentido expreso, valga también como metáfora la observación husserliana de que constituyo el corazón al presionar mi carne hundiendo los dedos en ella hasta entresentirlo. Con esto queremos decir que al sentimiento tanguero se llega a través de procesos de constitución que no son abstractivos, sino que requieren una presencia en carne y hueso y su exploración táctil.

Pues bien, estos rasgos, que Husserl encuentra en la constitución del cuerpo propio, están involucrados también en la interacción con el otro en la pista de baile. Estos resultan particularmente evidentes si son descriptos desde lo que en el ambiente se conoce como “el rol de la mujer”.[11] Asumamos por un momento esta perspectiva, pues es la única capaz de revelar el proceso fenomenológico de constitución del cuerpo propio mediante su exploración táctil por parte del otro en el baile de tango. Veremos que, al dar la marca, el otro hinca sus dedos en mi espalda; precisamente, en una región a la cual no tengo acceso directo y que jamás podría constituir por cuenta propia.

En efecto, al recibir la marca, no soy yo quien hunde sus dedos en mi espalda, sino el otro, y los hunde allí donde yo no alcanzo; más aún, lo hace de un modo para el cual encuentro una significación o un régimen significante, incluso, sobre el cual constituyo, a su vez, un sistema de códigos estables y establecidos que transmiten un acervo cultural heredado, adquirido y puesto a disposición mediante prácticas encarnadas tipificadas –esto es, socializadas, estandarizadas, institucionalizadas– que son portadoras de un sentido intangible pero efectivo que emerge visceralmente al bailar

un tango. Todo eso, que se siente interiormente, pero que se adquiere mediante estímulos exteriores y que –como decía una antigua publicidad– se ubica "entre pecho y espalda", aflora espontáneamente en la insondable danza del tango y encuentra su piedra angular en la marca, pues sin ella no habrá constitución de este estilo de comportamiento que identificamos como baile de tango.

En tanto comportamiento, el tango presupone la constitución reglada del cuerpo propio mediante la instrucción inmediata del otro, quien "juega" conmigo merced a la exposición que conlleva el ser un yo encarnado. Luego, la marca –en tanto fenómeno de constitución intercorporal– es la quintaesencia del baile de tango. Y es precisamente eso lo que todo el mundo sabe al decir que hace falta dos para bailar el tango.

1. Todo esto interviene, es cierto, en los ensayos –tal como magistralmente lo ha mostrado Valerie Ann Malhotra (1981)–; pero eso no es aún "hacer música", sino prepararse para ello.

2. "Es […] a mediados de la década del veinte y hasta casi finalizar los años treinta que aparece el «chansonnier» o «estribillista», que aparecía al promediar el tema cantando únicamente el estribillo. Evidentemente, él cumplía su cometido en un plano secundario con respecto al conjunto musical del cual formaba parte. Hasta tal punto que en las etiquetas de los discos no se mencionaba su nombre, simplemente decía «con estribillo cantado». En definitiva, constituían un instrumento de la orquesta que aparecía haciendo un solo. […] Los estribillistas se impusieron pese a las condiciones adversas. En sus actuaciones en público la orquesta y la charla de los espectadores los tapaba, ya que aún no existía el micrófono eléctrico, y se recurría, en algunos casos, al megáfono para aumentar el volumen sonoro (una antiestética bocina cónica de cartón u hojalata de más de 50 cm de longitud)" (Pinsón y García Blaya, s/f).

3. ¿No debería mejor decir: acontecimientos del mundo exterior captados politéticamente?

4. Otra peculiaridad del sentido del oído es que las impresiones transmitidas por él no pueden ser interrumpidas voluntariamente. El oído siempre está abierto a las impresiones acústicas (Schutz, 2013a: 253).

5. No obstante, la duración relativa de la experiencia real de un tono determina el grado de intensidad con el cual impresiona el mecanismo retencional de la conciencia (Schutz, 2013b: 17).

6. Huelga decir a esta altura que la descripción schutziana de la música como fenómeno interno echa mano del arsenal de la fenomenología intencional husserliana y habla su lenguaje al caracterizar esa experiencia empleando términos tales como "vivencia", "constitución", "acto", "tesis", etcétera.

7. Juan Gallo Reyzábal resume así la teoría henriana de los tres cuerpos: "Estos serían los siguientes: 1) el cuerpo subjetivo, […] revelado en la experiencia interna trascendental del movimiento y cuyo ser es idéntico al del ego; 2) el cuerpo orgánico, aquella región del «continuo resistente» que cede al movimiento absoluto del cuerpo subjetivo; y 3) el cuerpo trascendente u objetivo, tal como se manifiesta a través de los órganos de los sentidos" (Gallo Reyzábal, 2007: 12; énfasis de Gallo Reyzábal).

8. La concepción henriana del cuerpo objetivo deja significativas lagunas, que espero explorar en un próximo trabajo. Baste por el momento con decir que nos deja perplejos que Henry reduzca el cuerpo objetivo a una mera representación.

9. He tratado la cuestión de la intersubjetividad en Henry en otro trabajo (Belvedere, 2011).

10. No obstante su importancia, el tema del cuerpo en Schutz no ha sido objeto de estudios sistemáticos hasta el momento, tal como lo ha señalado Embree (2016).

11. No debería ser necesario a esta altura aclarar que "el rol de la mujer" en el baile de tango refiere ante todo a requerimientos técnicos y no a identidades de géneros. En tiempos recientes, algunos han preferido llamarlo "el rol del seguidor", en contraposición de "el rol del líder". Ampliaremos estas

consideraciones en el apartado “Ese incompetente” del capítulo próximo.

“La vida es una milonga”

Según las repetidas palabras de Sciammarella: “La vida es una milonga / Y hay que saberla bailar” (Sciammarella y Montoni, 1941). Como en cada caso, también en el mío, vivir y bailar (es decir, milonguear) ha sido una experiencia personal. Y así ha de ser, puesto que, si la danza de tango es un sentimiento, ¿cómo podría resultar impersonal? De modo que, si aquello que hemos de alcanzar es en esencia afectivo, no queda otro camino que la descripción en primera persona. El objeto de este capítulo, entonces, será compartir esa experiencia personalísima del baile de tango como danza sentimental e interior.

Un milonguero sentimental

Por más que a la altura de estas páginas huelgue decirlo, he de confesar que el tango es mi pasión. Esa pasión me ha llevado de milonga en milonga, buscando convertirme en el bailarín de tango que siempre me sentí. Los cinco años de fallidos intentos y las 18 milongas que frecuenté dan muestras tanto de mi genuina vocación como de mi rotundo fracaso. Si algo ha quedado bien sentado es mi incompetencia en el terreno de la danza.[1] Sin embargo, ¿no había llegado, de algún modo, a ser miembro de la escena milonguera? ¿Cómo es que había podido interactuar con incontables milongueros que sienten el tango como yo, aunque, para deleite del resto, lo expresan con toda la gracia de la que he sido privado? Más aún, ¿cómo llegué a advertir mi fracaso? Es decir, ¿cómo llegué a comprender que no se baila así, que "eso no es tango"?

Cuando tomé plena conciencia de mi ineptitud para el baile, percibí que me había convertido en algo así como un "milonguero sentimental", pues de bailarín solo tenía el sentimiento, no la pericia. Era incapaz de bailar; lo sabía porque, en cambio, era capaz de advertir que ya sentía el tango como lo sienten todos. Sabía con certeza que "eso no es bailar", y podía dar las razones de ello porque había aprendido a verme como cualquiera en el piso me ve. Había adquirido la mirada (crítica, sobradora, sarcástica) del milonguero, internalizando así al "otro generalizado" (Schutz, 1967: 189). No había aprendido a seguir las reglas del baile (es decir, no podía actuar según lo esperado en la pista), pero podía reconocerlas en el actuar de otros, y había aprendido a reconocer su mirada sobre mis torpes pasos. Podría decir, entonces, que "aprendí unas cuantas cosas"…

Fundamentalmente, aprendí que la milonga "tira", por emplear la frase del tango "Un tropezón".[2] Ella ejerce esa atracción irresistible sobre la sensibilidad del milonguero que magistralmente describieron Lomuto y Gorrindo en su tango "Mala suerte", al decir

“y donde haya una milonga, yo no puedo estar sin ir”.[3]

Este sentimiento ha quedado magistralmente retratado en el tango “Prisionero”, que cuenta la historia de un milonguero que abandonó las pistas por una alegría mayor: la llegada de un hijo. Tras describir emotivamente el afecto de un padre por su hijo y argumentar (aunque de manera algo teórica y racionalizada) lo bueno que es preferir la dicha del hogar a cualquier atracción mundana, caracteriza el sentimiento con que vive esa elección (recordemos: voluntaria, consciente y refrendada) como una condena.[4] Es decir que, aun teniendo inmejorables motivos para ausentarse de las pistas, el milonguero siente que son fuerzas ajenas a su voluntad las que lo retienen.

Pues bien, el estatus de miembro (aunque incompetente) lo adquirí el día en que comencé a experimentar ese sentimiento; antes de saber bailar, y antes incluso de advertir mi insalvable limitación. Nada tienen que ver con esto las fatigas e incordios vividos, las limitaciones externas, ni las dificultades “objetivas”. El tango es un sentimiento, y ese sentimiento ya era el mío.

Por aquel entonces trabajaba en un ministerio del Estado nacional. No veía la hora de salir para ir a casa, bañarme, perfumarme, calzar mis zapatos de suela y rajar “pa’ la milonga”. La “emoción” (experiencia adrenalínica por excelencia) no comienza cuando uno llega a la milonga, sino cuando proyecta, en anticipación semiplenificada a partir de sedimentaciones de sentido previas, el mar de sensaciones que habrá de vivir allí. Algo de la excitación que proveerá la música (el sonido chillón de bandoneones y violines, el ritmo marcado por el contrabajo y el piano) se vive ya en la alegría desbordante que produce la sola anticipación de una nueva noche milonguera. En este sentido, y según dicen las Escrituras, cada cual por sí mismo es tentado… (Santiago 1: 14).

Qué significa ser miembro

Mi estatus de milonguero sentimental volvía ineludible una pregunta: ¿Qué significa sentirme miembro de la milonga?

Los etnometodólogos a menudo apelan a la noción de miembro. Así, por ejemplo, se refieren a los métodos que emplean los miembros para volver observables los fenómenos, al estudio de los lenguajes naturales, etcétera. Desde sus inicios, la etnometodología empleó este término para explicar qué convierte a alguien en integrante de un entorno social. Por ejemplo, Garfinkel lo utiliza en sus escritos de juventud al hablar de los "miembros de la tribu" en tanto participantes bona fide de "relaciones tribales" que comparten una metafísica de uso social que los hace a todos "semejantes en esencia" (Garfinkel, 1956: 423). Podemos encontrarlo también en sus trabajos tardíos donde, al delinear el programa de la etnometodología, habla de los "métodos de los miembros" y del modo en que ellos brindan descripciones de las cosas ordinarias (Garfinkel, 2002: 72-73, 101).

La noción de miembro también ha sido empleada en el análisis conversacional. Se la encuentra ya en Sacks, al tratar de las prácticas y los métodos. Desde sus primeras conferencias (según relata Schegloff, 1989: 205) se interesó en indagar cómo los miembros construyen metodológicamente su habla de manera tal de producir acciones y anticipar acciones de otros (Schegloff 1989: 197).

Según los sentidos enumerados aquí, no cabe duda de que llegué a ser un miembro de la escena milonguera, puesto que fui un miembro de esa tribu dotado de la esencia común que la caracteriza; logré captar el sentido de las cosas comunes y corrientes que allí ocurrían; y pude construir metodológicamente el habla de los otros de manera tal de contribuir a que sus acciones ocurran. En consecuencia, el mero hecho de no saber bailar no me

excluía de la milonga, sino que me convertía en un tipo particular de miembro. Así fue como aprendí que el entorno social de la milonga se organiza, en parte, sobre la base de certificaciones negativas que indican no solo quién “sabe bailar”, sino también quién “no sabe bailar”.

El bailarín consagrado

En mi ineptitud, jugaba un papel fundamental, aunque poco deseable. Era el que "da pisotones", el que no sabe bailar. Me encontraba en lo más bajo de la escala milonguera. En el otro extremo, en la cima, se encontraban los bailarines eximios: destacados aficionados e incluso algunos profesionales que frecuentan las milongas para adquirir "la mugre" del tango.[5] Curioso es notar que, en la milonga, los bailarines profesionales son evaluados con la misma medida que los demás. La cuestión es la siguiente: "¿baila?". Por ejemplo, una vez alguien me dijo: "Zotto baila". De modo que hay una relativa proximidad entre los bailarines profesionales y los milongueros experimentados en el ambiente de la milonga. Quienes han bebido el tango de la "época de oro" y demás veteranos son buscados como compañeros de baile, considerando que hay un saber práctico, encarnado, que solo se transmite bailando.

Por eso es que los profesores impulsan a los aprendices a "cambiar de pareja" lo más posible: porque hay algo relacionado con la intercorporalidad que solo se aprende en el acto mismo de bailar y al cual cada cuerpo le aporta su matiz peculiar. Generalmente, llegado un punto de la clase, los profesores dicen a viva voz: "cambiar de pareja", dando la señal de que es momento de interactuar con un bailarín distinto que trae un trasfondo cultural propio, un modo personal de aplicar la técnica y un estilo corporal distintivo. Suele ocurrir que algunas parejas que toman la clase "juntos" son renuentes a cambiar de compañero. En esas situaciones, los profesores insisten o hasta llegan a elegir una pareja de baile para cada uno, de manera amable, pero también decidida.

Volviendo a los "milongueros viejos" (que son "la historia viva del tango" y cuyo prestigio es comparable al de los más renombrados profesores de tango), suelen hacer de asistentes en las clases mostrando los pasos y bailando con los aprendices. Este era el caso

de Julián,[6] quien ya andaba por los 60 “pirulos”.

Julián aprendió a bailar el tango “de grande” y, no obstante, llegó a ser un destacado bailarín gracias a que concurría diariamente a diferentes milongas desde que se divorció. En apenas tres años llegó a ser tan bueno que uno de los más renombrados profesores le pidió que fuera su “asistente”. Se sentía realizado y andaba haciendo alarde. Fingía que fingía estar orgulloso para disimular que realmente lo estaba.

Sin embargo, sabía (y me lo hizo saber) que el estatus de “profesor” no es tan indiscutido como el de bailarín porque no es atribuido por los otros, sino asumido por propia iniciativa. Algunos viejos milongueros (lo mismo que Julián) son escépticos respecto de muchos autoproclamados “profesores”. Ya lo decía Discépolo en su “Cambalache” (tango que Julián citaba cuando hablaba de esto): “Lo mismo un burro que un gran profesor”.

Por supuesto que, además de iniciativa personal y una buena dosis de narcisismo, un profesor necesita estudiantes que lo sigan y, más aún, que paguen las clases; pero en esto, el profesor no está sujeto al juicio de los pares. De modo que bien puede ser poco reconocido por sus colegas y, aun así –gracias a virtudes ajenas a la danza, tales como la simpatía, la “pinta”, y el “olfato para los negocios”–, tener una buena clientela. Claro que, para “bailar, bailar”, hace falta más que eso.

El estatus de bailarín

Enseñar, enseñan muchos; pero en la milonga bailar, no baila cualquiera. Para ello es preciso adquirir el estatus de bailarín, cosa que –por supuesto– no puede hacer uno por cuenta propia. Son los otros –más en particular, los otros significativos– quienes se lo asignan.

Los bailarines experimentados y los concurrentes asiduos a la milonga suelen decir –a media voz, incluso, como revelando un secreto– que "Fulanito baila" cuando quieren destacar o reconocer la destreza de alguien. Es algo que no se dice de cualquiera. Esta distinción se hace no solo respecto de milongueros, sino también de bailarines profesionales.

Entre quienes bailan, se encontraba Cachito. Cuando lo conocí, tenía 83 años. Era un referente en varias milongas de fuste, e incluso en una academia de danzas. No faltaba quien iba a la milonga para bailar con él. Recibía invitaciones para bailar en diversos eventos, algunos de ellos incluso de carácter institucional. Con una de sus compañeras de baile visitó otros países, mostrando allí sus destrezas.

Se decía que el tango lo mantenía vivo, lo cual era cierto. Más allá de una afección crónica, siguió bailando muchos años contra todos los diagnósticos que, especialmente al principio, distaban mucho de ser alentadores. Pero el tango también lo mantenía vivo anímicamente. Volver a las pistas lo ayudó a superar la muerte de su esposa, con la cual había compartido su vida hasta una edad avanzada. No solo recuperó la alegría de vivir, sino que también inició nuevos afectos. En la milonga conoció a todo tipo de personas, desde rufianes hasta exministros de la Nación. Él, que había sido un empleado administrativo toda su vida, se codeaba ahora no solo con la aristocracia del barrio, sino también con un mundo de profesionales, hombres de negocio, artistas y políticos.

Todo ello gracias a esta nueva sociabilidad que le abría la milonga.

Tal vez por eso, Cachito apreciaba la amistad por sobre todas las cosas –o, al menos, eso decía–. Como señalaba irónicamente Julián: "Cachito tiene un alto aprecio por la amistad, mayor incluso que el que tiene por sus amigos". Sea como fuere, en cada brindis, incluso en ocasiones triviales y hasta poco apropiadas, solía cantar o recitar la letra del tango "Amigos que yo quiero".[7]

Pues bien, lo cierto es que su destreza de bailarín y su gran sociabilidad habían hecho de Cachito una figura infaltable en cumpleaños y reuniones sociales. Además de querido, en la milonga se sintió respetado. Ese respeto provenía de que Cachito "bailaba".

Su estatus de bailarín no solo era importante para los demás, sino, ante todo, para sí mismo. Un día, en su casa, con la radio de tango de la Ciudad como telón de fondo (radio que jamás apagaba ni cambiaba de estación), me contó que una vez, tras haber frecuentado infinidad de veces la milonga del barrio y haber dado muestras de su destreza, un admirado bailarín se le acercó y le dijo: "vos bailás". Cachito recuerda esa circunstancia con particular emoción. Fue un momento significativo que marcó "un antes y un después". Lo vivió y lo relata como un rito de pasaje. A partir de entonces, se sintió bailarín. Recorrió las pistas con redoblada confianza y se sintió habilitado para compartir su talento con sus circunstanciales compañeras de baile, con caballeros que lo observaban bailar con admiración (quién sabe, también con secreta envidia) y con amigos a quienes les brindaba su consejo y les revelaba de a uno los innumerables secretos del baile. Además, Cachito escogió "pareja de tango".

Todo buen bailarín tiene una compañera estable con la que baila, especialmente en aquellas ocasiones en que debe mostrar sus habilidades. La compañera de Cachito era Myrna: una atractiva mujer, treinta y cinco años menor que él, y de quien estaba platónicamente enamorado. Myrna tenía su propia academia donde enseñaba a bailar el tango, además de ser una empresaria exitosa y con actividad en el exterior.[8] No los unía más que el tango.

Un día Cachito me mostró una carta que le había escrito a Myrna, expresándole un amor sincero y respetuoso. "Me tiene loco",

confesó. Sin embargo, la relación no avanzó más allá de lo estrictamente ligado al tango. Ella no tomó a mal la carta ni las innumerables expresiones de afecto que públicamente le dirigía Cachito en cumpleaños y otras ocasiones sociales. Él no avanzó más allá de estas manifestaciones galantes, propias del amor cortesano más que de la sexualidad posmoderna. Lo suyo era el baile. El resto quedaba en suspenso ante la incomparable atracción de la milonga.

Habiendo recibido el reconocimiento de bailarines experimentados, la admiración de compañeros, la solicitud de bailarinas habitués, y teniendo su “compañera de baile”, Cachito era todo un bailarín.

Este incompetente

Nada en común parecía haber entre Cachito y yo. De los bailarines experimentados, no recibía más que críticas. Algunos incluso no podían comprender cuánto me costaba dar esos pocos, torpes y grotescos pasos. Mi incompetencia parecía, por momentos, superar la amplia experiencia de profesores familiarizados con alumnos de las más variadas edades, procedencias y expectativas. En la milonga, no abundan las personas tan poco dotadas para el baile como yo…

Siendo así, se comprende que no hubiera llegado a formar una pareja de baile, por más que varias amigas me habían "hecho la gamba" para que aprendiera a bailar. Las milongueras experimentadas no bailaban conmigo ni por compasión. Incluso mis compañeras de clase del nivel "principiante" me corregían cual si fuesen experimentadas bailarinas.

Recuerdo una de ellas, mayor que yo, pero que estaba dando sus primeros pasos en el tango. Me quiso enseñar a "marcar", presionando frenéticamente mi espalda a fin de mostrarme lo que para ella era obvio y para mí, ciencia oculta. Ante sus ojos, yo era un incompetente, puesto que "marcar" y "mandar" son dos cosas que indiscutiblemente hace el hombre.[9] Por eso se habla de "la parte del hombre" y "la parte de la mujer": porque, a diferencia de la mayoría de las danzas, en el tango cada uno hace pasos distintos, aunque coordinados.

Cierto es que esto implica una división sexual del trabajo en el baile; aunque también es verdad que en ocasiones los roles se invierten. Por ejemplo, en los inicios del tango, los hombres, en el prostíbulo, mientras esperaban su "turno", practicaban entre ellos, interpretando inevitablemente la parte de la mujer. Luego, en los clubes de barrio, era común que hombres jóvenes les enseñaran a sus pares y practicaran entre sí como ensayo para los bailes.

Además, hoy en día profesores y bailarines profesionales “saben las dos partes” porque deben enseñar tanto “el rol del hombre” como el “de la mujer”. Se supone, incluso, que todo buen bailarín conoce “la parte del otro”, y no es raro que, al ensayar pasos nuevos o complicados, le muestre a su compañera lo que espera que haga interpretando “su parte”.

De modo que los roles tienen mucho que ver con cuestiones de coordinación técnica.[10] Por supuesto que también sirven para marcar una diferencia de género, aunque no de modo rígido ni infranqueable, pues la habilidad de ponerse en los zapatos del otro, de interpretar (o sea, de hacer) lo que el otro hace, implica cierta reciprocidad[11] que complementa la diferencia establecida; reciprocidad sin la cual esta distinción sería lisa y llanamente un instrumento de la dominación de género.

Volviendo a mi incompetencia, tan vasta y elemental, digamos que había fracasado, a los ojos de mi circunstancial compañera, en asumir un rol básico de “el hombre” por no ser capaz de “marcar”. El hecho de que ella tuviera que asumir ese aspecto de la coordinación técnica del baile por cuenta propia fue un claro indicio de mi incompetencia. Así es que perdió la paciencia antes que yo y me evitó en la pista por el resto de la noche.

Tanto señalar los errores de otro como evitar bailar con él son recursos prácticos de los que se valen los miembros para hacer evidente que alguien no sabe bailar,[12] según fui aprendiendo con mis reiterados traspiés. Que no sabía bailar me había quedado claro no solo en las prácticas, sino también en mis contados intentos por bailar en milongas, donde fui universalmente rechazado por mujeres (generalmente, mediante amables eufemismos y excusas, tales como hacer de cuenta que esperaban a alguien) y criticado por hombres (los menos, con la actitud cordial de quien brinda un consejo; los más, de modo rudo o sarcástico). Así que, al señalar mis errores y rehusarse a bailar conmigo, mi circunstancial compañera de clase me estaba diciendo que no era un miembro competente de ese entorno social. De todos modos, ¿quién era ella para juzgarme? “Los dos somos principiantes”, le dije. Ella debía ser tan incompetente como yo…

El eterno principiante

A pesar de la consideración de mi circunstancial compañera de clase, más de una década de rondar las milongas de Buenos Aires me permiten decir que, de algún modo, soy miembro de ellas. De hecho, he sido admitido formalmente desde el momento en que comencé a recibir clases y a realizar prácticas en numerosas milongas. Allí recibí el estatus más lábil y marginal de todos, pero un estatus al fin: el de "principiante".

Aún recuerdo la primera clase que tomé. Fue en una milonga cercana al trabajo y a mi casa. Julián me había recomendado el lugar y el profesor. Así que fui, subí las escaleras y pagué la entrada (5 pesos argentinos, que por aquel entonces equivalían a 5 dólares). Ingresé a un gran salón con piso de mosaico. Tres rondas de mesas para cuatro personas y con manteles de tela bordeaban la pista de baile por los laterales y el fondo. Al frente había un gran escenario con telón. Mientras sonaba el tango, la gente conversaba sentada en las mesas. Le pregunté al portero cómo hacer para tomar la clase. Me dijo que hablara con el profesor cuando llegase. Apenas entró, me acerqué para contarle que era mi primera clase. Me preguntó si sabía bailar, a lo cual respondí que no. "Andá a principiantes", me dijo.

"Principiantes" era el primer grupo de personas. Nos reuníamos del lado del escenario. Nuestros instructores no eran los renombrados profesores que constituían la principal atracción, sino una pareja de "asistentes" más jóvenes. El profesor pasaba de tanto en tanto para supervisar, elogiar a algún estudiante destacado o corregir a quienes teníamos dificultades. Incluso podía "mostrarnos" cómo debían realizarse los pasos bailando con alguna estudiante. Luego volvía al grupo de "Avanzados" o "Intermedios", donde pasaba la mayor parte de la clase. Al final nos reunía a todos, desde "Principiantes" hasta "Avanzados", para una práctica sencilla antes de concluir la clase. Después de eso, algunos se quedaban a cenar o a tomar algo,

y otros se reunían con bailarines que no habían participado de la clase, sino que venían directamente para el baile. Esa fue la primera vez que me sentí miembro de la milonga. Ocupaba la posición más baja, pero ya era parte de ella.

A partir de entonces, comencé a tomar clases en diferentes lugares, como quien quiere aprovechar al máximo la adrenalina del tango yendo a tantas milongas como le sea posible. Tras varios meses de intensas prácticas (que realizaba más por placer que por la ambición de convertirme en un habilidoso bailarín) fui promovido de la categoría de "principiante" a la de "intermedio". Fue mi mayor logro.

Esto tuvo lugar en otra milonga, no en aquella en la que comencé a tomar clases y donde fui admitido como miembro por primera vez; sin embargo, su funcionamiento era muy similar.[13] Había tomado clases semanalmente durante varios meses. Un día entré y me incorporé al grupo de "principiantes" como lo hacía habitualmente, minutos antes de que comenzara la clase. La profesora me miró y me dijo: "No, andá a «intermedios»". "¿En serio?", le pregunté. "Sí", contestó mientras señalaba con el dedo al grupo de al lado. Su compañero apoyó la decisión diciendo "sí" y asintiendo con un movimiento de cabeza. ¡Eso era todo! Un rito de pasaje simple e inesperado… Me habían promovido y me sentía feliz.

En el grupo de "Intermedios" tuve otros profesores que me enseñaron pasos más exigentes que me producían una mayor realización personal. Me sentía autorizado a tomar la clase del grupo de "Intermedios" no solo en esa milonga, sino en cualquier otra a la que asistiera. De hecho, era aceptado con solo decir "intermedio" cuando un profesor me preguntaba "qué nivel tenés". Solo una vez tuve que explicar dónde y cuándo había sido promovido. Generalmente, bastaba la mera mención del nivel.

Como estudiante "intermedio", tuve una de las experiencias más gratificantes en el Club Almagro, con la profesora Suzuki Avellaneda. Algunos la recuerdan como muy exigente, pero para mí siempre será la más generosa y dedicada. Por fin sentía que me estaban enseñando y transmitiendo conocimiento y destrezas que solo en un período mucho más largo podría adquirir en otro lado. Fue una experiencia intensa y de superación personal. En pocas

semanas aprendí los pasos más sofisticados y elegantes que jamás llegaría a hacer. Por un momento pensé que podría llegar a bailar… Fue el pináculo de mi carrera de aficionado al tango.

Lamentablemente, por motivos ajenos a la milonga tuve que interrumpir mis clases durante un par de meses, y debí regresar luego a la categoría de “principiante”, posición que nunca volvería a superar. Mi único consuelo fue saber que también Husserl, en lo suyo, se consideraba un perpetuo principiante…

Categorías nativas y categorías profesionales en la milonga

Los términos “principiantes”, “intermedios” y “avanzados” son lo que se llama “categorías nativas”. Se trata de clasificaciones silvestres, de sentido común, que reúnen bajo algún término un conjunto de significaciones.

Resulta aquí de interés notar que las categorías nativas pueden diferir sensiblemente de las categorías profesionales. En nuestro caso, lo destacable es que la consideración que estudiantes y bailarines tienen entre sí puede diferir del modo en que los profesores y asistentes los ven.

A título ejemplificatorio, recordemos a la mujer que se negó a bailar conmigo (según lo comentamos en “Este incompetente”). Me categorizaba como alguien quien, a diferencia de ella, “no sabe” bailar, mientras que mis profesores nos categorizaban (a ella y a mí) como “bailarines principiantes”. A los ojos de ella, éramos distintos; a los ojos de nuestros profesores, éramos lo mismo: un par “principiantes”.

Estos sistemas clasificatorios bien pueden comprenderse en términos de los que Sacks llamó Dispositivos Categoriales de Membresía (Membership Categorization Devices). Se trata de conjuntos de categorías que se refieren a personas y a reglas de aplicación que los miembros usan en referencia a ellos y que les permiten decir algo acerca de una población. Se las aplica como un todo en tanto “categorías-que-van-juntas” (Sacks, 1995: 238).

Lo que hacen los bailarines y los profesores de baile puede describirse como un caso de aplicación de dispositivos categoriales de membresía. Llamaremos a estos dispositivos “silvestres” cuando los crean y emplean estudiantes y milongueros rasos, e “institucionales” cuando los producen profesores y asistentes en el

desarrollo de sus clases. Esta distinción nos permitirá algunas comparaciones significativas.

En primer lugar, nótese que ambos tipos de dispositivos clasifican prácticamente a la misma población, puesto que la mayoría de los estudiantes también se queda a la milonga y muchos bailarines fueron o todavía son estudiantes "avanzados". Por eso, producen jerarquías muy similares, que distinguen entre quienes "bailan" y quienes no.

En segundo lugar, el dispositivo categorial silvestre es más simple: solo emplea dos categorías ("sabe"/"no sabe" bailar) en comparación con el dispositivo categorial institucional, que emplea tres categorías ("principiantes"/"intermedios"/"avanzados"). Esta mayor complejidad se relaciona con las distintas finalidades de cada tipo de clasificación. Para el bailarían solo interesa bailar, con lo cual la categoría relevante es una: la de quienes "saben bailar". En cambio, para quienes enseñan lo más importante es el conjunto de quienes aún no saben hacerlo. Es a ellos a quienes su actividad se dirige. Además, por ser una población más extensa y heterogénea, la actividad que a ella se dirige requiere una organización más diferenciada y específica.

En tercer lugar, las divergencias entre ambos dispositivos categoriales son mayores en la base que en la cima. En efecto, el dispositivo institucional distingue dos niveles de miembros incompetentes ("principiantes" e "intermedios") mientras que el dispositivo silvestre solo especifica uno ("no sabe" bailar); en cambio, ambos reconocen un solo tipo de miembro competente (los que "saben" bailar y los estudiantes "avanzados"). Más aún, estas categorías superiores agrupan prácticamente a la misma población, pues, como dijimos, generalmente los que "saben" bailar son o fueron estudiantes "avanzados".

En cuarto lugar, ambos dispositivos toman al baile como una "actividad ligada a una categoría", pues los miembros consideran que son actividades realizadas por una categoría particular de personas y las usan como explicación de la posición social de cada miembro (Sacks, 1995: 241, 425).

En quinto lugar, hay diferencias de género significativas entre

ambos dispositivos categoriales. El dispositivo silvestre hace las cosas más difíciles para el hombre que "no sabe" bailar, mientras que el dispositivo institucional intenta igualar las diferencias. Tal como una bailarina experimentada me dijo una vez, "es difícil para el hombre aprender a bailar porque tiene que mandar, así que tiene que saber más; en cambio, la mujer puede soltarse. Lo único que necesita es dejarse llevar por el hombre".[14] Por eso (machismo mediante) las mujeres rara vez son rechazadas por los bailarines baquianos si son lindas o se visten de manera atractiva; de modo que tienen su oportunidad de aprender allí, bailando, mientras que el hombre solo puede aprender si un amigo o un profesor le enseña a bailar antes de participar efectivamente del baile. Por el contrario, el dispositivo institucional iguala la situación para ambos géneros, pues nivela a los bailarines únicamente de acuerdo con sus destrezas.

De todos modos, ambos dispositivos categoriales de membresía me dejaban fuera de las pistas, pues certificaban, de un modo u otro, que no soy un bailarín calificado. Soy un incompetente. Pero no soy el único…

La plétora de incompetentes

Dado que los estudiantes son clasificados de acuerdo con sus destrezas en dos o tres niveles (según quién clasifique) en orden creciente de habilidad, todo el conjunto se basa en el nivel menos competente, es decir, en el "grupo" de los que "no saben" bailar o "principiantes". Es el grupo más grande de todos. En consecuencia, hace un importante aporte económico al funcionamiento de la milonga, pues a él pertenece la mayoría de quienes pagan por clases, bebidas y comidas. Además, es el grupo que proporciona la mayor cantidad de miembros. Puede argumentarse, entonces, que la incompetencia de la mayoría es fundamental para el funcionamiento del ambiente milonguero, pues contribuye a su expansión. Es decir que la incompetencia de los muchos es condición de producción de la competencia de los pocos.

Buena parte de esta producción ocurre en las clases de tango. A diferencia de cómo se aprendía a bailar en los viejos tiempos (de manera espontánea y guiado por amigos o conocidos en vez de "profesores"), hoy en día el aprendizaje está mediado por las prácticas de instructores profesionales, se encuentra sistematizada en un conjunto de técnicas de enseñanza[15] (por diversas que estas sean, debido a que –como se dice– "cada maestrito con su librito") y, sobre todo, está institucionalizada de modo tal que muchas veces las milongas funcionan más como academias de baile que como simples salones.[16] Esto hace posible categorizar de manera estandarizada a la población en "niveles" y distinguir a unos pocos bailarines consagrados respecto de la plétora de incompetentes.

El resultado de esta calificación produce –como ya mostramos– una suerte de elitismo perfomativo, pues solo unos pocos llegan a adquirir plena competencia técnica. Así, la excepcional destreza de los pocos se sostiene sobre la producción masiva y continua de la incompetencia de los muchos. Es decir que, inexorablemente, la mayoría de los miembros de este entorno social están condenados a

la incompetencia.

Acerca del pleonasmo “miembros incompetentes”

¿Tiene sentido hablar de miembros incompetentes? ¿No se supone, acaso, que un miembro es por definición competente en lo que hace? Para responder a estas cuestiones y así poder describir experiencias como las que hemos relatado, necesitamos mayores precisiones sobre qué significa ser miembro de un entorno social.

Para muchos etnometodólogos, ser miembro es dominar un lenguaje natural, reconocer lo que es evidente para todos, saber lo que todo el mundo sabe, etcétera. Además, la palabra “miembro” se asocia con términos tales como “logros” y “destrezas”, lo cual sugiere que los miembros son exitosos en el desarrollo de sus tareas y que son capaces de hacer lo que todo el mundo hace. Esto da la sensación de que son plenamente competentes y que pueden actuar de un modo efectivo, lograr sus metas y dominar los lenguajes naturales y sus movimientos corporales. Algunos incluso consideran a la noción de miembro como equivalente a la de dominio –por ejemplo, cuando se habla de “«dominio del lenguaje natural» o «membresía»” (Heritage, 1992: 155) como si fueran lo mismo–. Sin embargo, no es una idea personal de algunos, sino una convicción ampliamente difundida entre los etnometodólogos que la noción de “miembro” –que “es el meollo de la cuestión”– refiere al “dominio del lenguaje natural” (Garfinkel y Sacks, 1986: 160).

En este sentido, los miembros son “diestros”, lo cual significa que son “unánimes” en ciertos aspectos, que sus métodos “se usan inevitablemente” de determinada manera, y que sus prácticas son de algún modo invariantes (Garfinkel y Sacks, 1986: 170, 173). Todo esto lleva a pensar que los miembros pueden hacer una “aplicación adecuada” de los preceptos basados en su competencia (176) y producir un entorno social ordenado. Podría decirse, entonces, que la etnometodología es relativamente optimista respecto de las destrezas de los miembros y que tiende a enfatizar la

normalidad en los entornos sociales.

Esta especie de infalibilidad de los miembros se basa, en parte, en la idea de regla. En efecto, si “aprender a seguir una regla es aprender qué hacer” (Sharrock y Button, 1999: 203), entonces resulta imposible que un miembro entienda la regla sin ser capaz de seguirla.

La idea de que alguien pudiera “entender la formulación verbal de una regla” y, sin embargo, no saber “qué hacer” cuando se la aplica es un absurdo. […] Quien domina una regla no aprende su formulación verbal, sino que aprende cómo hacer algo, es decir, cómo aplicar (o seguir) la regla. […] entender lo que a uno le dijeron que hiciera es lo mismo que saber qué hacer (pues qué hacer es exactamente lo mismo que lo que se espera que uno haga, es decir, lo que se le pidió que hiciera). (Sharrock y Button, 1999: 203)

En consecuencia, para esta perspectiva la única manera de ser miembro es tener éxito en seguir las reglas, hacer lo que hay que hacer, lograr las metas esperadas. Es un elevado nivel de expectativa y, en algunos casos, puede ser casi imposible de alcanzar. De hecho, algunas descripciones etnometodológicas muestran que las destrezas y los logros pueden ser diversos y que los miembros enfrentan desafíos diferentes. Por ejemplo, recuérdese cuán difícil les resultó a los estudiantes de Garfinkel volverse “vulgarmente competentes” en determinadas cuestiones.

Los estudiantes de Garfinkel tenían que volverse “vulgarmente competentes” en los métodos que estudiaban. No solo tenían que aprender haciendo, sino que su dominio mismo tenía que proporcionar la base y el tema de sus investigaciones. Este requisito no presentaba dificultades iniciales en los estudios sobre competencias que los estudiantes ya dominaban, pero sí creó un prerrequisito exigente para quienes nos proponíamos investigar

prácticas especializadas en matemática, abogacía, y ciencias naturales […] Aunque de otro modo, también era un problema para quienes investigaban competencias de personas con discapacidades severas […] y miembros de culturas exóticas. (Lynch, 1999: 218)

El testimonio de Lynch es un aporte fundamental, pues caracteriza distintos tipos de competencias, las cuales le plantean al etnometodólogo desafíos diferentes. El primer tipo es el de las competencias adquiridas, que proporcionan una base naturalmente adecuada para la investigación. El segundo tipo se refiere a las prácticas especializadas, cuyas competencias son difíciles de adquirir. Finalmente, el tercer tipo remite a miembros de culturas exóticas y personas con discapacidad severa, cuyas competencias son prácticamente imposibles de adquirir para la mayoría de los etnometodólogos.

Quisiera concentrarme en dos cuestiones implicadas en la descripción de Lynch referente a los estudios de Garfinkel, pues realizan aportes sustantivos a esta cuestión. La primera es que no todas las membresías son iguales y que es posible que algunos miembros sean capaces de interactuar en determinados entornos sociales a pesar de tener competencias diferentes. Esta idea permite reconocer, por contraste, un sesgo presente en algunos estudios de etnometodología hacia la idea de que las competencias se encuentran distribuidas de manera uniforme, siendo que los entornos sociales son heterogéneos y requieren precisamente de esa heterogeneidad para funcionar. Incluso, un entorno social determinado puede ser caracterizado, entre otras cosas, según su grado de diversidad interna. La segunda cuestión es que las situaciones descriptas por Lynch pueden reducirse a dos tipos de circunstancias: una, en la cual las competencias resultan accesibles a todos los miembros y, por lo tanto, pueden universalizarse y distribuirse de manera homogénea entre ellos; otra, en la cual las competencias son específicas y difíciles de adquirir y, por lo tanto, se encuentran distribuidas de manera heterogénea.

La heterogeneidad puede tomar distintas formas. Una de ellas, de particular relevancia para nuestro asunto, es la establecida por Francis y Hester entre competencias sociales y competencias

especializadas. Por un lado, “la competencia social consiste en la habilidad de usar […] estructuras para producir y dar sentido a la interacción social” (Francis y Hester, 2004: 5). Tiene que ver con la exigencia de que, en cualquier entorno social, los miembros “le presten atención y le encuentren sentido a lo que ocurre en torno a ellos” (23). Por otro lado, en las poblaciones especializadas puede resultar difícil para la mayoría (y, podríamos agregar, casi imposible para algunos) adquirir determinadas competencias específicas.

Cuando el objeto de investigación es algo en lo que la mayoría de las personas participan regularmente, tal como el habla cotidiana, el juego del Ta-Te-Ti, conducir un automóvil, caminar, etcétera, puede suponerse que la mayoría de las personas alcanzarán la idoneidad [unique adequacy] (personas con discapacidades, que pueden carecer de competencias ordinarias, pueden, sin embargo, tener conocimientos reveladores acerca de estas tareas cotidianas). Sin embargo, respecto de prácticas de poblaciones especializadas, tales como la ciencia o el patrullaje, la idoneidad puede ser muy difícil de lograr. Un etnometodólogo que busque la idoneidad dentro de una población especializada puede tener que pasar años en el sitio de investigación hasta llegar a ser un participante competente en sus prácticas. (Francis y Hester, 2004: 26-27)

Competencias sociales y competencias especializadas en la milonga

La distinción entre competencias sociales y competencias especializadas permite distinguir dos tipos de membresías en la milonga que bien pueden ejemplificarse con los dos casos que hemos contrapuesto hasta aquí: el de Cachito, excepcional bailarín y miembro plenamente competente de la milonga, y el mío, miembro de una notable incompetencia técnica, aunque, a la vez, capaz de interactuar socialmente en la milonga, encontrarle sentido a lo que allí ocurre y desempeñar un rol determinado. En los términos de Francis y Hester, puedo decir que tengo competencia social. Además, la gente que allí asiste conforma una población especializada dotada de una competencia difícil de adquirir. Pero hay algo más que mero conocimiento especializado…

Desde el punto de vista de las competencias especializadas, la dificultad es universal: "es difícil para todos", según dicen. Pero en el caso de Cachito, en tanto bailarín consagrado, hay una membresía mucho más restrictiva porque, tal como dijimos, el estatus de bailarín se lo asigna solo a unos pocos escogidos. Se supone que quien "baila" hace algo que no cualquier miembro puede hacer: tiene una competencia excepcional. A diferencia de las competencias sociales, que son potencialmente accesibles a cualquiera que haga los esfuerzos necesarios, el tipo de competencia adquirido en dominios tales como el arte, la ciencia y la innovación tecnológica solo es alcanzada por unos pocos miembros excepcionales que dan muestras de un talento fuera de lo común. Así que hay un aspecto de las competencias que no está al alcance de los miembros ordinarios y, por lo tanto, resulta prohibitivo para la mayoría. Más aún, a diferencia de las competencias sociales, que todos los miembros poseen de manera práctica –en el sentido de que pueden hacer lo que se espera que hagan (es decir, que pueden actuar del modo esperable)–, las competencias técnicas desmantelan

la unidad de entendimiento y acción, significado y práctica, que caracteriza a las membresías ordinarias según las entienden Sharrock y Button.

Ambos tipos de competencias se encuentran en el entorno social de la milonga. Por un lado, hay competencias sociales comunes a todos, las cuales contribuyen a que los miembros puedan asignarle sentido a lo que allí ocurre. Desde este punto de vista, yo era un miembro competente, pues podía interactuar de manera significativa con otros milongueros, con profesores y demás integrantes de la escena milonguera; asimismo, había llegado a comprender importantes aspectos sociales y morales de este particular modo de vida, e incluso había logrado internalizar algunas reglas básicas del baile. Solo que no podía dar bien los pasos; sabía lo que tenía que hacer, pero no podía hacerlo. Conocía la teoría, pero no tenía el dominio práctico del baile.

Una de las experiencias que me hizo advertir esta distinción ocurrió en una milonga donde quienes "no saben" bailar, de hecho, bailan, e incluso llegan a ser mayoría. Allí podía participar no solo de las clases, sino también del baile. Vi parejas de jóvenes audaces ganar la pista, especialmente los viernes. Sin embargo, no me sumaba a ese contingente porque sentía que "eso no es tango". Yo, que "no sé" bailar, sabía de algún modo qué significa bailar. Más aún, podía reconocer lo que esa gente hacía (en un ambiente más propicio para el turismo "gasolero" y el "levante" que para el tango) como algo raro; es decir, como algo que no es tango. Aunque se me permitía bailar, mis instintos[17] milongueros me hacían sentir aversión. Simplemente no me dieron ganas de bailar. Allí conseguí novia, pero no logré bailar el tango. Es decir que me resultaba adecuado como entorno social, pero no como entorno especializado.

Las desventuras de un zurdo

La falta de un ambiente adecuado y las exigencias propias de las poblaciones especializadas no fueron las únicas dificultades que debí enfrentar. También estaban mis propias limitaciones, como, por ejemplo, la incapacidad de bailar cualquier tipo de música. Pero, sin duda, mi principal limitación era ser zurdo en el contexto de una pista de baile donde todos se mueven hacia la derecha, con lo cual los pasos "me quedaban al revés". En una ocasión lo consulté con mi profesora, preguntándole: Soy zurdo, ¿qué puedo hacer? A lo cual me respondió, tajante: "Estás jodido".

Sea como fuere, lo que necesitaba –y empezaba a ver que me resultaría imposible– era adquirir competencia técnica. Mi membresía, entonces, estaba limitada por la línea divisoria entre competencias técnicas y competencias sociales. Era un habitué de las milongas, pero jamás llegaría a ser un bailarín de verdad.

Mi frustración me llevó a sublimar la pasión por el tango a través de la guitarra (cuestión que comentaré en el próximo capítulo). He llegado a notar que no me resultó difícil aprender a tocar la guitarra como diestro. Puesto que comencé a estudiar espiando a través del ojo de la cerradura las clases que tomaba mi hermano para luego, furtivamente, agarrar su guitarra, su cuaderno de clases y practicar por mi cuenta, me había sentido obligado a empuñar el instrumento como lo hace la gente "normal" (es decir, diestra). Pude aprender lo suficiente para desempeñarme como un aceptable guitarrista "social", aunque no como profesional. En cambio, ser zurdo constituyó una dificultad seria para bailar.

Seguramente esto tiene que ver con que uno toca solo, pero baila en pareja. Coordinar los pasos con alguien que, a su vez, hace otros pasos, distintos a los de uno y que hay que tener en mente; a quien, además, hay que abrazar de un modo particular mientras se le da indicaciones sutiles con los dedos de una mano en su espalda y cuya

mano hay que sostener con la otra; indicaciones que expresan decisiones tomadas en el curso de una interacción situada en una pista hacinada donde decenas de parejas se mueven a la vez en la misma dirección, que para uno resulta ser la dirección contraria, antinatural; todo ese mundo del revés multiplicaba exponencialmente las complicaciones que la danza de tango de por sí le presenta a todo bailarín.

El cuadro conjunto de las extraordinarias dificultadas que debía enfrentar es el siguiente. Debía realizar mis pasos en la dirección contraria a lo que para mí es natural, comenzando con mi pierna menos hábil; lo cual no es poco, ya que, según varios de los profesores que he tenido, el tango es una continuación del modo de caminar de los porteños, a punto tal que uno de los ejercicios básicos consiste en "caminar la pista"… Entonces, además de caminar al revés debía desarrollar una secuencia de pasos que me resultaba antinatural. Solo podría hacerlo "pensándolos", es decir, captando reflexivamente lo que para otros es una expresión prerreflexiva del cuerpo. Además, tenía que imaginar anticipadamente los pasos de mi compañera (cosa que cualquier bailarín hace) agregando un paso mental adicional, pues los pensaba como zurdo y luego los invertía imaginariamente para obtener, por fin, la imagen de un paso para diestros. Es decir que la anticipación de la secuencia motriz que esperaba que mi pareja de baile realizara tenía, en mi caso, un paso más que en el común de los bailarines, ya que debía primero pensarla a mi modo y luego invertirla imaginariamente para que resultara comunicable y ejecutable en el contexto de la pista. Recién entonces podía "marcar" en el hombro de mi compañera la dirección que había que seguir, y debía hacerlo con mi mano inhábil. A continuación, tenía que entrelazar mis pasos con los de ella, yendo una vez más a contrasentido. Todo eso me resultó de una dificultad inmanejable, con lo cual abandoné la milonga y me concentré en la peña, donde mi zurdera no resultaba problemática.

La consagración de los virtuosos

Como dije antes, no era el único "estudiante crónico" de la milonga. Muchos van de clase en clase antes de acceder a las pistas. Incluso entonces, y aunque "es triste estar sentado / mientras bailan los demás" (Sciammarella y Montoni, 1941), suelen participar de la milonga como admiradores de quienes "bailan" mientras toman algo y charlan con amigos. Yo era uno de esos miembros. ¿Tenía también que convertirme en un bailarían destacado? Nada por el estilo resultaría exigible en otros estudios etnometodológicos. Por ejemplo, ¿cuán buen pianista hay que ser para poder dar cuenta de lo que ocurre en las sesiones de jazz? ¿Hace falta ganar el Premio Nobel para describir la interacción médico-paciente? ¿Es necesario llegar a la cima o basta con asumir un rol secundario? Si este último fuera el caso, mi membresía limitada no me impediría describir lo que ocurre en las milongas de Buenos Aires. De hecho, me ayudaría a comprender que hay dos tipos de membresía con sus correspondientes competencias e incumbencias.

En efecto, así ocurre. Las competencias sociales son universales, mientras que las competencias técnicas son restringidas. Todos los que podemos entender lo que ocurre en la milonga, quienes podemos asignarle sentido al encuentro de los bailarines y percibir lo evidente como tal (en especial, el pathos característico del abrazo tanguero), somos miembros en el primer sentido. Pero únicamente quienes han incorporado determinados esquemas corporales a través de hábitos y han logrado una síntesis personal de estilos históricos y de un modo propio, distintivo, de bailar, son miembros en el segundo sentido. La categoría de miembro técnicamente competente es, y se espera que sea, altamente restringida. Implica una valoración aristocrática mediante la cual la comunidad milonguera distingue a "los mejores" bailarines: a esos pocos admirados por su estilo y por mantener vivo "el tango de antes" al renovarlo mediante lo que de ahí en más será conocido como "el estilo" de Fulano de Tal. El lector habrá comprendido que

lamentablemente no estoy incluido en esta categoría. En definitiva, me he convertido en un miembro socialmente competente, pero técnicamente negado.

Con esto no aspiro a ganarme la compasión del lector. La competencia técnica en el baile de tango es deliberadamente exclusiva. Se sabe que la gran mayoría nunca la alcanzaremos, lo cual nos condena al rol de espectadores. Hay un momento en la milonga donde todos, excepto dos personas, son espectadores: es el momento de la "demostración".

Toda milonga –especialmente en los horarios más concurridos– incluye una exhibición de baile a cargo de una pareja de artistas reconocidos. Esto genera expectativa entre los presentes. Se sabe que hoy "bailan Fulana y Fulano". Cuando el baile está en su apogeo, la pista se vacía, se encienden los reflectores (si es que los hay) y todo el mundo contempla a los protagonistas desde sus mesas o parados al borde de la pista. Este momento marca la distinción entre los dos sentidos de membresía en la milonga: quienes "bailan bailan" y quienes, como espectadores, consagran el virtuosismo excepcional de los miembros más eminentes. Mi amigo Cachito ocupaba ese lugar. Yo, en cambio, estaba en los antípodas. Sin embargo, era un miembro (social) de la milonga, aunque uno (técnicamente) incompetente. Aun así, como dice el tango: "Que me quiten lo bailao" (Bucino, 1942).

Miembros con capacidades diferentes

Mi experiencia de milonguero aficionado sin talento ilustra una cuestión mucho más amplia, con la cual quiero concluir este capítulo: ¿Son todos los miembros iguales?

Mi respuesta es que no. Es posible que algunos miembros puedan interactuar significativamente en determinados entornos aunque tengan capacidades diferentes. Los entornos sociales son necesariamente heterogéneos y pueden ser descriptos según su grado de diversidad interna. Así como algunas competencias resultan accesibles a todos y, por lo tanto, pueden universalizarse y distribuirse homogéneamente entre sus miembros, otras son específicas y difíciles de adquirir, por lo cual se distribuyen de manera heterogénea.

La heterogeneidad puede tomar diversas formas. Aquí exploré una de ellas: la heterogeneidad entre competencias sociales y competencias especializadas. El primer tipo es potencialmente accesible a cualquier miembro; el segundo, solo es alcanzado por miembros excepcionales y cae fuera de lo ordinario, por lo tanto, resulta prohibitivo para la mayoría. En consecuencia, las competencias técnicas desarticulan la unidad de comprensión y acción, significación y práctica, que caracteriza a las membresías ordinarias. Por lo tanto, sendas formas de membresía tienen diferentes alcances: las competencias sociales son universales, mientras que las competencias técnicas son restringidas.

Esto le da sentido a la expresión “miembros incompetentes”, puesto que no todos los que poseen competencias sociales llegan a adquirir competencias técnicas. Más aún, en algunos entornos particulares, competencia e incompetencia se encuentran estrechamente relacionadas.

Hemos visto que, en el ambiente milonguero, la incompetencia de

un gran número de miembros es fundamental para su mantenimiento. La incompetencia de muchos es producida rutinariamente como condición de la competencia de pocos. Su incompetencia técnica sostiene la producción continua de la excepcional competencia de los elegidos. Se trata de una suerte de elitismo performativo que convierte a la mayoría en "miembros incompetentes".

Todos somos, en algún sentido, miembros incompetentes de algún entorno social. Esto significa que los miembros tienen capacidades diferentes porque están dotados de distintas destrezas distribuidas de manera desigual. Más aún, los entornos sociales necesitan miembros incompetentes que aprecien, celebren y legitimen a sus miembros más competentes. Estos marcan el rumbo, y el resto los sigue con una suerte de comprensión de medianía. Un miembro incompetente no puede destacarse en aquello en que los talentosos descuellan, pero bien puede apreciarlo. Tampoco puede marcar tendencias, pero sí seguirlas y aprobar el rumbo marcado por los miembros dotados de competencia técnica. De modo que un mínimo de incompetencia es característico de la mayoría, mientras que la plena competencia es accesible a unos pocos miembros excepcionales.

En conclusión, los entornos sociales son más heterogéneos de lo que pensamos y hay diferentes formas de membresía. De modo que las imperfecciones y limitaciones no nos excluyen, sino que nos definen como miembros de una clase particular. Tal vez una de las deudas principales de la etnometodología sea no haber llegado aún a comprender y reconocer plenamente la gran variedad de modos posibles de membresía, incluyendo dosis variables, pero siempre significativas de incompetencia.

1. Quizá me hubiera ayudado consultar a tiempo el breve artículo de Rebecca Barnstaple (2017), donde en cuatro simples pasos se le dice al lector lo que tiene que hacer para salir bailando "Tango argentino"…

2. "D'entre su barro la saqué un día / y con amor la quise hasta mi altar. / Pero bien dicen que la cabra al monte tira / y una vez más

razón tuvo el refrán" (De los Hoyos y Bayón Herrera, 1927; mi énfasis).

3. "A mí me tira la farra, / el café, la muchachada, / y donde haya una milonga / yo no puedo estar sin ir" (Gorrindo y Lomuto, 1939; mi énfasis).

4. "Porque ahora tengo un pibe / que es mi vida y mi ilusión, / que apacigua con ternura / tanta locura. / A mi casa trajo el cielo, / ángel de mi corazón, / y me tiene prisionero, / ¡tan a gusto, compañeros / que me quedo en la prisión!" (Aieta y García Jiménez, 1929).

5. Esta es una práctica relativamente común. Por ejemplo, Miguel Ángel Zotto cuenta que frecuenta los bailes a la vez "por placer y por no perder la improvisación". Luego agrega que todos sus espectáculos "se nutren" de lo que le dicen "los milongueros en los bailes", de quienes toma "cosas concretas", tales como pasos y resoluciones de pasos. También les exige a sus bailarines "que tengan la «mugre» [del tango]" y a sus bailarinas (cuya formación es clásica y contemporánea) que vayan a la milonga para que allí la "estudien" y "aprendan" (Zotto, 2001: 125).

6. Los nombres de los personajes mencionados en este libro han sido cambiados a fin de resguardar su privacidad.

7. "Amigos que yo quiero / escuchen este tango, / que lleva entre sus notas / un apretón de manos. / Fue escrito con el alma / pensando en la amistad / con lágrimas lo canto / por los que ya no están. / Alcemos nuestras copas, / aquí en el viejo bar, / que mientras haya amigos / dan ganas de cantar" (Gutiérrez, 1956).

8. Por ejemplo, como artista expuso en la Bienal de Venecia.

9. Véase, por ejemplo, Carozzi (2015: 179-184).

10. No obstante, hay quienes consideran que la división de funciones por roles de género en el baile de tango se relaciona con una especie de ritual amoroso y constituye un apareamiento simbólico previo al encuentro sexual que representa en la danza lo que luego ocurrirá en la cama (Varela, 2005: 46). Puede admitirse

que el tango está relacionado con la sexualidad, pero eso es abstracto, ya que –desde un punto de vista freudiano, como el que subyace a la interpretación comentada– lo mismo ocurre con cualquier actividad humana; por no mencionar que subordinar la danza de tango a una función instrumental y asignarle a la mujer un papel pasivo es algo simplista. Por el contrario, nuestra intención es describir la práctica del baile de tango como un logro activo, competente y prolífico tanto para la mujer como para el hombre.

11. Al decir de Zotto (2001: 125), el hombre y la mujer, cada cual, tiene que saber el 50% para que se pueda bailar el tango.

12. Este tipo de actitudes han sido magistralmente descriptas por Merico y Trongé en su tango "Seguí mi consejo" (1929): "Si vas a los bailes, parate en la puerta, / campaneá las minas que sepan bailar, / no saqués paquete que dan pisotones… / ¡Que sufran y aprendan a fuerza'e planchar!".

13. Ambos lugares eran centros de inmigrantes cuya oferta cultural incluía clases de tango y milonga. Su funcionamiento era el típico de las milongas porteñas. Alguien se encarga de organizar el baile: cobrar la entrada, pasar la música y asegurarse de que todo ande bien. Quienes manejan el bar y la barra ofrecen tragos e incluso comidas, para lo cual cuentan con su propio personal de mozos, cocineros y cantineros. Finalmente, algún bailarín conocido convoca y organiza las clases con su equipo de asistentes, las cuales se pagan aparte de la entrada general; aunque hay también establecimientos donde se cobra un precio integrado por la clase y la milonga.

14. Sobre estas y otras consideraciones concernientes a la mujer que se deja llevar, véanse las agudas descripciones de Carozzi (2015: 175 ss.).

15. Puede encontrarse una buena descripción de este proceso en Carozzi (2015: 133 ss.).

16. En efecto, la clase hoy en día funciona como un anexo de la milonga. Lo más común es que comience antes del baile de modo tal que quienes son mínimamente competentes puedan practicar primero y bailar luego. Esto, a su vez, agrega un público adicional, pues no pocos "principiantes", e incluso algunos acompañantes

curiosos, suelen permanecer como espectadores y miembros de la vida social de la milonga –lo cual, por supuesto, implica tomar algo e incluso cenar allí–. Así es que las clases de tango y la milonga suelen ir de la mano.

17. Obviamente, decir “instintos” es una manera de hablar. Significa que se trata de un pensamiento no racional, de tenor emocional y global, que capta perceptivamente la situación y es conformado por experiencias pasadas sedimentadas que generan una estética perceptiva que estructura un gusto determinado de lo que es deseable y lo que no. Es una especie de sentido encarnado de lo que es el “tango de verdad”.

El arte del chamuyo en las tanguerías de Almagro

El mundo del tango que había vivido del revés en la milonga se me daba del derecho en las tanguerías cercanas a la Plaza Almagro y al viejo Mercado de Abasto.[1] Allí sí me sentía miembro a carta cabal.[2] Mi membresía plena la obtuve cuando logré asumir uno de los roles protagónicos en toda tanguería: el de guitarrista. En aquellos tiempos felices, integraba un dúo junto a un conocido cantor y animador de ese circuito, y tenía presentaciones regulares en la mayoría de las tanguerías que frecuentaba.[3]

No solo en lo que respecta a mi sentido de pertenencia, sino también en muchos otros aspectos, la tanguería es el reverso de la milonga. Lo que allí es la periferia aquí es lo central. Por ejemplo, las mesas no se ubican contra la pared, sino que ocupan todo el espacio. La bebida, la comida y la charla no llenan únicamente los intervalos entre una "tanda" de baile y otra, sino que acompañan el pasar el tiempo, como un continuo apenas interrumpido por las esperadas "entradas" de los cantores. De modo que lo que más se hace en la tanguería es charlar. Por supuesto que para charlar se suele "tomar algo" (mayormente, cerveza o vino) pero, en definitiva, lo que se hace es conversar.

Tanto se charla que, habitualmente, con un sentido casi ritual, antes de comenzar sus presentaciones (e incluso entre un tango y otro) los cantores piden "silencio", pues saben que la charla tiene su inercia y ejerce una embriagadora fascinación sobre su circunstancial auditorio. No son pocos quienes apelan para esto a recursos creativos y ocurrentes. Por ejemplo, mi cantor favorito irónicamente pedía disculpas por interrumpir la conversación con su canto. También comentaba, como al pasar, que en el lugar hay gente que hace mucho que no se ve y necesita ponerse al día. Y durante un tiempo comenzaba sus actuaciones con el tango "Canción de rango" (Kaplún y Suñé,1942), que en su segundo verso dice: "que escuchen los que quieran escuchar", y cuyo estribillo comienza con un: "Pa'

que se callen…”.

Chamuyo y estructura social

La conversación inunda la tanguería como un murmullo que va in crescendo a medida que avanza la noche y se suceden los tragos. Todo lo invade. Se trata de un entorno social que se organiza, en una medida considerable, a partir de la conversación. En las horas pico, el parroquiano que va llegando puede oír desde afuera el runrún de este colmenar en actividad que es la tanguería en plena conversación.

En la jerga autóctona (es decir, en lunfardo), conversación se dice "chamuyo" (Rodríguez, 2014). Se entiende por tal una "conversación entre dos o más personas en tono confidencial y persuasivo" (Conde, 2004). De modo que una de las principales actividades en la tanguería es chamuyar y organizar, mediante el chamuyo, un orden social autóctono

Pues bien, ¿de qué conversa esta gente con tanto interés que ni siquiera se detiene para escuchar a los cantores? "De la vida", "de bueyes perdidos", como suele decirse, o bien (en la jerga autóctona) "de boludeces".

Una parte importante de estas cosas triviales y cotidianas –parte que además constituye el centro de nuestra atención– consiste en traer a la conversación y por ella la estructura social. Mostraremos documentadamente que en las tanguerías de Almagro –ámbitos de sociabilidad aparentemente al margen de las constricciones estructurales, puesto que son instancias de esparcimiento– lo estructural tiene gran relevancia, pues involucra una indagación activa, deliberada y metódica por parte de sus miembros.

En este sentido, compartimos la observación de Goffman (2001: 13) según la cual, cuando alguien se presenta ante otros, es habitual que estos busquen informarse (entre otras cosas) acerca de "su estatus socioeconómico general" a fin de saber cómo actuar con él y

obtener las respuestas deseadas. En consecuencia, indagar la estructura social no es un fin en sí mismo, sino un medio para caracterizar al otro (tipificarlo, encuadrarlo, etcétera) a efectos de establecer fines y estrategias en el marco de un intercambio.

Además de esta función instrumental, la indagación de la estructura social que realizan los legos tiene un carácter provisorio e inconcluso, como una exploración permanente y en curso. A lo largo de la conversación, la exploración va aportando nueva información o reforzando el conocimiento ya adquirido de lo que es la estructura social. De este modo, el sentido de la estructura social se va sedimentando a partir de la sucesión de experiencias que van dejando como residuo una precomprensión de ella.

A su vez, muchas de estas inquisiciones tienen un carácter inespecífico, que se suma al carácter contextual e indexical propio de todo intercambio social, acentuándolo. Así, en los contextos y a los efectos aquí mencionados, los sociólogos prácticos que llevan a cabo estas investigaciones cuentan con un repertorio de métodos, técnicas y tácticas que adaptan a una infinidad de situaciones.

No obstante su carácter inespecífico y contextual, la indagación práctica de la estructura social se desarrolla, por lo general, de manera explícita y deliberada: se busca –si bien de un modo indirecto y sutil– y se sabe que se busca, establecer qué posición estructural ocupa el interlocutor. Que esta indagación sea explícita implica que es conocida en común; por lo tanto, que quien será indagado está al tanto y bien puede desplegar estrategias de resistencia a la indagación, de simulación y de disimulo.[4]

En lo que sigue, nos ocuparemos de “la noción nativa de estructura” (Sharrock y Button, 1991: 163); esto es, buscaremos mostrar cómo los participantes “producen la estructura social” (Schegloff, 1991: 51; énfasis en el original) a través de la conversación en las tanguerías de Almagro.

Etnométodos de indagación de la estructura social en las tanguerías de Almagro

Desde el punto de vista procedimental, los etnométodos de indagación de posición estructural constituyen estrategias conversacionales tendientes a inducir en el interlocutor respuestas que revelen indirectamente dimensiones definitorias de su ubicación. A tales efectos, procuran establecer determinaciones: (a) territoriales; (b) laborales; (c) de horizonte de expectativas; (d) de ocio y consumo; y (e) de situación patrimonial. En lo que sigue, describiremos cada una de las principales modalidades de uso de estos etnométodos para, luego, en el próximo apartado, volver a describirlos con una mirada de conjunto.

a) La manera menos intrusiva y aparentemente más ingenua de indagación de la posición estructural del interlocutor es la que se orienta hacia la dimensión territorial. De manera casual, puede preguntarse: "¿Dónde vivís?". La misma pregunta ya intenta situar la vida del interlocutor. El modo en que lo hace es circunscribiéndola a un territorio. En toda su amplitud, la pregunta inquiere –implícitamente, aunque también de un modo evidente de suyo– por las dos dimensiones fundamentales de la situación habitacional en una ciudad como Buenos Aires: el barrio y la vivienda. Donde uno vive es, a la vez, el lugar en que uno comenzó a vivir (nació, "se crio", etcétera; esto es: "el barrio") y la vivienda (es decir, el inmueble que habita).

Este doble sentido, a veces, se desdobla explícitamente preguntando, por ejemplo: "¿De qué barrio sos?".[5] Esta es una forma más disimulada de sondeo, pero, a la vez, más profunda, puesto que hace hincapié en algo más que una posición catastral,

indagando también por un perfil sociocultural, estético –y hasta, en ocasiones, político–. De ahí que esta pregunta bien puede ser sustituida por, o complementada con, esta otra (que solo en apariencia es ajena a la cuestión): "¿A qué colegio fuiste?". Con esta fórmula también es posible marcar el lugar –sobre todo, el lugar de origen, puesto que remite a la infancia y la adolescencia del interlocutor y, en la dimensión del presente, al capital social acumulado–.[6] También es frecuente que esta pregunta por el locus vivendi, cuando se desdobla, conduzca –a modo de continuación de los tropos descriptos recién– a una averiguación por la morada del interlocutor (su ubicación, dimensión, calidad, etcétera).

b) Otro aspecto explorado por los etnométodos de indagación de posición estructural es la cuestión laboral. Aquí la pregunta suele ser "¿De qué vivís?". Se pregunta, entonces, por las condiciones de posibilidad (no formales, sino materiales en todo sentido) de la propia existencia. En concreto, se apela a una batería de recursos eufemísticos para averiguar cuánto gana y qué modo de vida lleva el interlocutor. Así es que surge una serie de variaciones sobre las maneras de preguntar "¿de qué vivís?".

La más frecuente es "¿Vos qué hacés?". Aquí es determinante el uso del pronombre, puesto que la pregunta (gramaticalmente idéntica, solo que con sujeto tácito) "¿Qué hacés?" inquiere algo muy distinto. Literalmente, podría tomársela como una pregunta situada aquí y ahora; sin embargo, no es este su sentido, sino que la frase en cuestión funciona como un saludo. "¿Qué hacés?" vendría a significar: "Hola, ¿qué tal?". Pues bien, esta indagación del modo en que uno se gana la vida vendría a disimular sus objetivos tras la similitud con la fórmula –coloquial, amigable, de uso altamente frecuente en la cotidianidad de Buenos Aires– de un saludo casual y amistoso.

Además de subrayar la posición del sujeto al hacerlo explícito en su función sintáctica, la expresión conlleva un tinte existencialista en la medida en que supone que la vida es algo que uno se hace, y –materialismo mediante– que fundamentalmente se hace a través de la obtención de ingresos y rentas, presumiblemente (en estos ambientes), a través de un trabajo. Así, "qué hacés" significa (de

nuevo, eufemismo mediante): “¿De qué trabajás?”.

Se considera, ante todo, el trabajo como fuente de ingresos que permite “ganarse la vida”; pero no exclusivamente, pues la idea de “hacer” implica un horizonte más amplio, en el que entran a jugar también ambiciones y expectativas (de las que a continuación nos ocuparemos más detenidamente). Este carácter no estrictamente económico del trabajo también se revela en las connotaciones de otro giro frecuente en la indagación de esta dimensión de la posición estructural: “¿A qué te dedicás?”. Aquí el trabajo es considerado como una dedicación de la vida.

c) Si hay algo así como una vocación, es porque existe un horizonte de expectativas. Este es también objeto de indagación en estas investigaciones cotidianas, pues las metas, anhelos e incluso las pretensiones son consideradas parte de la posición estructural[7] no porque ellas determinen el presente, sino porque están prefiguradas por el pasado vivido –constituyendo un índice sintético de las experiencias previas– y son la fuente imaginaria de la que surgen las anticipaciones de los futuros posibles.

No por inmaterial esta dimensión de la determinación de la posición estructural resulta secundaria ni inesencial; antes bien, su relevancia está indicando que, para la concepción de estructura que producen estas indagaciones, ella es una dimensión relativamente estable, poco elástica a la coyuntura y cuya relevancia juega como marco significativo de largo plazo.

Es en este sentido que cobran significación insinuaciones e inferencias relativas a: “¿Qué te gustaría ser?”; “¿Qué pensás hacer (en el futuro, de tu vida, etcétera)?”. Cabe señalar que aquí no se encuentran fórmulas frásticas, sino que la expresión suele ser altamente variable e incluso es habitual que no se enuncie de manera directa ni explícita. Por el contrario, suele apelarse a estrategias discursivas indirectas y sigilosas. Entre ellas, se destaca el recurso de instalar temas, generalmente en primera persona (“yo quisiera…”, “a mí me gustaría…”, etcétera), induciendo así definiciones de la otra parte. Es, como suele decirse, “tirar verde para recoger maduro” o “sacar de mentira verdad”.

d) El horizonte de expectativas (que incluye las aspiraciones y pretensiones personales) también se expresa, como dijimos, más allá del mundo del trabajo. Habrá que considerar, entonces, de qué modo las esferas del ocio y del consumo son indagadas en estas investigaciones cotidianas tendientes a determinar la posición estructural de un interlocutor.

En la misma línea de lo apuntado recién, aquí la indagación puede ser indirecta (confesando, por ejemplo, los propios gustos: "me gusta ir al cine", "salgo a bailar", "me encanta leer", "me fascina viajar", etcétera). En estos casos, la confesión cuenta como una pregunta tácita que induce una respuesta explícita. Es decir, se elide, pero se da por supuesto un: "¿Y a vos?". Aunque también puede preguntarse de modo menos oblicuo: "¿Qué hacés los fines de semana?", "¿Sos de ir al cine?", "¿A dónde te vas (o te fuiste) de vacaciones?". De este modo, se infiere –generalmente, de manera prerreflexiva– "cómo anda de plata" y qué tipo de vida lleva el interlocutor: si "vive tranqui", "sin mayores sobresaltos", etcétera.

e) Los diversos modos de vida, así como los emplazamientos territoriales y simbólicos en que se sobrellevan –en breve, cada modus vivendi– se ven plasmados en la situación patrimonial. Esta dimensión es también objeto de indagación en los escenarios que estamos describiendo. En lo que respecta a estos últimos, el indicador principal –así como el más directamente observable– es la vivienda.

La indagación de esta dimensión suele tener un carácter coloquial; es decir que se la incluye en rutinas de conversación y en la espontánea concertación de eventuales encuentros. Sobre todo, se lleva a cabo in situ. Se trata, entonces, de una etapa segunda, más profunda y fiable, que presupone el establecimiento de una relación que haya superado la fase coincidental de la investigación. En este sentido, "arreglar para verse" en otro lado proporciona recursos metodológicos y escenarios más propicios para profundizar esta indagación.

En el caso de quienes se ubican en posiciones sociales relativamente privilegiadas dentro de los ambientes indagados, un indicador elocuente –que, por lo general, solo aflora en esta etapa segunda de la investigación, y que puede comenzar, o bien al dejar el escenario de encuentro inicial, o bien al concertar otro encuentro– es contar con movilidad propia. Esta información se recaba con toda naturalidad al regresar los interlocutores a sus respectivos destinos. En tales situaciones, alguien puede dejar caer casualmente una expresión como: "¿Te alcanzo?" (con el coche, se sobreentiende). O bien, quien quiera indagar esta dimensión de la posición estructural de su interlocutor puede preguntar despreocupadamente al dejar el local (por ejemplo, tras haber pagado la cuenta, o al atravesar la puerta del "boliche"): "¿En qué andás?"; es decir: ¿en qué medio de transporte te movilizás (automóvil propio, taxi, colectivo, bicicleta, a pie)?[8]

Si bien esta es la manera más espontánea de indagar la situación patrimonial, no resulta la más habitual, pues no todos tienen coche ni están dispuestos a exponerse a este examen, dado que implica cierto compromiso (al menos eventual) de tener que "poner el cuerpo", ya que esta indagación bien puede motivar una invitación a abordar el auto del interrogado, a compartir un taxi, a esperar el colectivo o a caminar juntos –recorridos que, además, pueden tener como destino final la propia vivienda o algún otro sitio acogedor–. Todas estas circunstancias son también ocasiones probables de abordaje sentimental o sexual. Puede ocurrir en situaciones tales que el otro "nos apure", "se tire un lance", "nos eche los galgos", o lisa y llanamente, nos zampe un beso.

Más frecuente, así como más sensible y fiable, es la indagación de situación patrimonial que permite la conversación sobre las viviendas de los interlocutores en lo que respecta a su ubicación, calidad, y propiedad. En estos ambientes se presupone que todos tenemos una vivienda, y no corremos el mismo riesgo preguntando por ella que por los medios de locomoción, pues, en todo caso, uno podría recibir una invitación a la casa de otro (que bien puede rechazarse amablemente) y no una insinuación a ingresar a la propia.

De todos modos, una adecuada indagación de esta naturaleza

requiere ya una proximidad y familiaridad considerables, pues –aunque se puede preguntar en el transcurso de una conversación: ¿"dónde vivís" (departamento o casa, grande o chico, etcétera)?, ¿"alquilás" (o –se sobreentiende– sos propietario)?, ¿"cuánto pagás de alquiler" (o bien, "cuánto te costó" el departamento o casa)?, "¿con quién vivís?"[9]– nunca la información recabada es tan precisa como la que se obtiene yendo a la casa del interlocutor; no solo porque ver la propiedad en cuestión disipa las dudas y suspicacias, sino también porque estar allí permite una serie más amplia y minuciosa de inspecciones, guardando además las formas y mostrando naturalidad. Así, por ejemplo, se podría elogiar algún cuadro o adorno, comentar los libros o discos que se encuentran en la habitación, hablar a partir de los objetos presentes sobre gustos y hábitos diversos, etcétera.[10]

Así es que –en tanto reflejo de rutinas, gustos y prácticas cotidianas– la vivienda materializa la vida de quien la habita; por eso, hemos dicho que opera como síntesis de lo vivido y prefiguración de lo por vivir. De modo que, tal como hemos abierto la descripción de los etnométodos de indagación de posición estructural con el tropo del locus vivendi, la hemos cerrado hablando del modus vivendi materializado en otra forma –esta vez más intimista– de ese locus, que ya no es el barrio, sino la vivienda.

Los etnométodos de indagación de la estructura social como medidas sintéticas

Una vez mostrados cada uno los etnométodos empleados en la indagación de la estructura social en las tanguerías de Almagro, podemos volver sobre ellos, esta vez, para considerarlos desde una mirada de conjunto. Advertiremos así otras de sus propiedades.

a) En principio, se trata de la indagación de una estructura percibida como ya existente (justamente por eso es que puede ser indagada); por más que, a su vez, esta estructura se constituya por las mismas indagaciones, ya que si estas no se llevaran a cabo, tampoco existiría aquella. Así, las indagaciones cotidianas de la estructura social con que los miembros de una sociedad se clasifican mutuamente presuponen, actualizan y renegocian de manera continua y elíptica la estructura misma del orden social. En este proceso, entonces, se dan por sentadas la permanencia, persistencia y durabilidad de las dimensiones constituyentes de la posición estructural.

b) La indagación cotidiana de la estructura social está regida por determinaciones de interés y relevancia, de un modo afín al descripto por Schutz (1967: 76 ss.) en el sentido de que 1) se trata de una indagación que se emprende en función de objetivos precisos, acotados, contingentes y circunscriptos a la situación de interacción en que se enmarcan; 2) que únicamente se emprende cuando resultan pertinentes para esa situación –típicamente, a la hora de decidir entablar o no una relación social de tenor afectivo (seducción, sexualidad, amistad, compañerismo, etcétera)–; 3) que una vez decidido esto (entablar o no la relación), puede suspenderse y, con frecuencia, la información recabada es mantenida en estado

latente o incluso desatendida de manera sistemática.

c) Otro rasgo de conjunto de estas indagaciones es que pueden servir a múltiples propósitos. Esto significa: 1) que los mismos métodos, procedimientos y recursos comprometidos en la determinación de la posición social de un interlocutor contribuyen también a otros fines como el de entablar el diálogo, manifestar sincero afecto, pasar el tiempo, etcétera; 2) que suelen incluirse en contextos de interacción de miras más amplias, tales como integrarse al "ambiente", ejercitar la oratoria propia de tertulias y escenarios de sociabilidad, "conocer gente", etcétera; 3) que, una vez abandonado el objetivo específico de esta indagación, los recursos empleados pueden ser refuncionalizados y puestos a servir a otros fines, como los comentados en el punto 2.

d) Lo apuntado introduce una cuestión crucial; a saber, la del "carácter proyectual" de esta indagación. Con esta expresión queremos señalar que ella muestra la forma de un proyecto en la acepción de Schutz (1967: 19-22); esto es, que constituye "un vínculo estructural" con "la acción en curso y el acto que ante la reflexión aparece cumpliendo o no logrando cumplir el proyecto"; o sea, que "es una fantasía; […] la sombra de una acción, una reproducción anticipativa" (Schutz, 1993: 97). Así, la indagación cotidiana de la estructura social encuentra su sentido, inicio, desarrollo y consumación, en función de una proyección de los objetivos descriptos en "b". Cuando ellos pierden su vigencia para el proyecto en curso, la indagación se abandona o bien se reorienta y resignifica, dado su carácter inespecífico (apuntado en "c").

e) En este sentido, resulta determinante el resultado al que arriba la indagación, pues es en función de este que se decide proseguirla o abandonarla. Además, el resultado determina las acciones subsecuentes, pues hemos dicho (citando a Goffman) que la relevancia de la indagación de la estructura social viene dada por la necesidad de establecer expectativas respecto del interlocutor. Más

concretamente, en las situaciones que indagamos, los resultados de las investigaciones documentadas permitieron decidir si “avanzar” al otro (“mandarse”, “tirarse el lance”, “lanzarse”, “tirarse a la pileta”) o “pasar a otra cosa”. En síntesis, la determinación de la posición estructural del interlocutor es uno de los datos relevantes para tener en cuenta a la hora de entablar una relación social.

Cabe aclarar también que no es condición sine qua non llevar a cabo este tipo de indagación para interactuar en estos ambientes. Cada cual guarda el poder de decidir para sí si es que, y hasta dónde, resulta relevante el posicionamiento estructural del interlocutor. De hecho, hemos encontrado miembros “desinteresados”, dispuestos a entablar una relación al margen de las determinaciones estructurales, sin sopesar las ventajas y desventajas materiales del potencial vínculo. Por eso hemos dicho que la indagación cotidiana de la estructura social responde a un proyecto, y que su relevancia debe mostrarse empírica y situacionalmente.

f) Ahora bien, en los muchos casos en que resulta de interés y relevancia determinar la posición estructural de un interlocutor, los miembros de las tanguerías de Almagro cuentan con etnométodos adecuados y de considerable sofisticación para ello. Más aún, el conjunto de estrategias y recursos metodológicos empleados por estos sociólogos legos funciona como un índice, al estilo de los índices de nivel socioeconómico elaborados por la sociología profesional y la investigación de mercado, aunque sin producir una visión expresa. Queremos decir que la búsqueda activa de indicadores de posición social funciona de manera práctica e irreflexiva, aunque con una dinámica de conjunto. Ella articula seis dimensiones, principalmente: 1) el barrio; 2) la vivienda; 3) el nivel de ingresos; 4) la situación patrimonial; 5) el ocio y el consumo; y 6) las expectativas de vida.

1) La indagación del tipo de barrio en que vive el interlocutor busca conocer cuestiones relativas a su medio social, cultural y económico que hacen a su origen social. Para ello, se toman como indicadores

las tipificaciones corrientes de los diversos barrios, a los cuales se les asignan determinadas características (incluso a veces de tinte folclórico) y se les asocian "identidades" específicas (algo así como "identidades barriales").

2) Las averiguaciones sobre el tipo de vivienda que habita el interlocutor toma como indicadores su ubicación dentro del barrio (por ejemplo, la proximidad con avenidas o estaciones de subte, la distancia de la zona céntrica, etcétera), así como su dimensión, calidad y nivel de hacinamiento.

3) El nivel de ingresos es abordado principalmente a través de indicadores relativos a la ocupación laboral del interlocutor. En este caso, también se echa mano de tipificaciones comunes que grosso modo asignan a ciertas profesiones y actividades laborales niveles de ingreso y estatus también tipificados. Además, se toman como indicadores la calificación laboral y la extensión de la jornada laboral.

4) La situación patrimonial inquiere respecto de la tenencia o propiedad de la vivienda, de automóviles, de electrodomésticos y artículos del hogar, y de otros artefactos que puedan encontrarse en la vivienda (por ejemplo, televisores, reproductores de DVD, equipos de música). Además, se incorporan indicadores, tales como la tenencia de obras de arte, bibliotecas y discotecas de consideración.

5) En una línea afín, se incorpora la dimensión del ocio y el consumo. En estos casos, se buscan indicadores relativos a "la vida que lleva" el interlocutor en lo concerniente a la disponibilidad de un excedente destinado a gastos improductivos. Aquí se indaga respecto de salidas (tales como ir al cine, al teatro, a recitales, a discotecas), vida social, pasatiempos, etcétera.

6) Por último, es de importancia averiguar cuáles son las expectativas de vida del interlocutor. Se trata de una indagación del sentido subjetivo de sus eventuales proyectos; es decir, de la dimensión proyectiva de la acción social que Schutz (1964: 276) caracteriza como ideada en el modo futuri exacti. Lo indagado aquí son las expresiones de deseo y los proyectos (planes para las vacaciones, vocaciones, carreras para seguir en un futuro,

ambiciones y aspiraciones de toda índole).

En síntesis, entonces, los etnométodos de indagación de la estructura social suelen abordar seis dimensiones que, en conjunto, les permiten a los miembros orientar sus prácticas de modo tal de continuar o no los intercambios con un interlocutor. Estas dimensiones son, según mostramos, el barrio, la vivienda, el nivel de ingresos, la situación patrimonial, el ocio y el consumo, y las expectativas de vida. En su articulación, ellas muestran cierta semejanza de familia con los índices elaborados por la sociología profesional.

Los etnométodos y la “sociología profesional”

Al decir que los etnométodos de indagación de la estructura social guardan similitudes con los índices elaborados por la sociología académica y la investigación de mercado, no estamos sugiriendo que sean exactamente los mismos, sino que contemplan dimensiones similares. Tampoco estamos señalando algo inusitado, pues la similitud entre los etnométodos y los métodos de la “sociología profesional” ya ha sido observada por el mismo Garfinkel (1967: 77) al describir el modo en que los miembros de una sociedad “articulan un cuerpo de conocimiento fáctico de las estructuras sociales en situaciones de elección de sentido común”. Allí muestra cómo, en innumerables situaciones de indagación sociológica, “el investigador –sea este un sociólogo profesional o una persona que emprende una indagación de las estructuras sociales con el interés de dirigir sus asuntos prácticos cotidianos–” se vale de un conocimiento previo de las estructuras sociales (Garfinkel, 1967: 77). Así, por ejemplo, “los trabajadores de campo, en particular quienes hacen estudios etnográficos y lingüísticos en medios donde no pueden presuponer un conocimiento de las estructuras sociales, son, tal vez, los más familiarizados con tales situaciones, aunque otros tipos de investigación sociológica profesional no están exentos de ello”, ya que en el curso de toda investigación se toman decisiones que, de algún modo, se sustentan en la previa conformación de “un cuerpo de conocimiento de las estructuras sociales” (78).

El sociólogo –en su preocupación por lograr una adecuada descripción– se vale del “método documental de interpretación”, que muestra una reconocible similitud con lo que muchos investigadores legos hacen, el cual consiste en buscar “un patrón homólogo idéntico subyacente a una vasta variedad de realizaciones de sentido totalmente diferentes”, tratando a “una aparición real

dada como «el documento de», como «indicación de», como «perteneciente a» un patrón subyacente presupuesto" (Garfinkel, 1967: 78). El método en cuestión es aplicado tanto "en las necesidades cotidianas de reconocer «de qué está hablando» una persona", como en análisis sociológicos, tales como "las estrategias de manejo de las impresiones de Goffman, las crisis de identidad de Erickson, los tipos de conformidad de Riesman, los sistemas de valores de Parsons, las prácticas mágicas de Malinowski, los cálculos de interacción de Bale, los tipos de desviación de Merton, la estructura latente de actitudes de Lazarsfeld, y las categorías ocupacionales del Censo de los Estados Unidos" (Garfinkel, 1967: 78-79). Otros ejemplos que da Garfinkel de cómo este método es aplicado en la sociología profesional son las encuestas, las entrevistas, las historias de vida, los experimentos de laboratorio, el análisis de estadísticas oficiales y la publicación de resultados en revistas académicas.[11] En todos estos casos, los sociólogos profesionales suelen emplear "procedimientos para «ver a través» de las apariencias una realidad subyacente; para dejar a un lado las apariencias pasadas efectivas a fin de «aprehender lo invariante» […, ateniéndose] a una situación en la cual el conocimiento fáctico de las estructuras sociales –fáctico en el sentido de fundamentos garantizados de otras inferencias y acciones– debe ser reunido y hecho asequible para su uso potencial" (Garfinkel, 1967: 96). Esto muestra que muchos aspectos del trabajo documental "son reconocibles en el trabajo de la producción sociológica profesional de hechos" (96).

Dado que estos rasgos son fácilmente reconocibles en las actividades de la vida cotidiana, las situaciones en que ellos se muestran pueden ser adecuadamente denominadas "situaciones de elección de sentido común" (Grafinkel, 1967: 96 ss.). Lo que Garfinkel sugiere con esto es que, al apelar a la "racionalidad" para adjudicarle a los resultados de su investigación el estatus de "descubrimientos", los investigadores toman tales rasgos como contexto de interpretación para determinar su precisión y autoridad. Son los resultados del trabajo documental, determinados en situaciones de elección de sentido común, los que definen qué es un "hallazgo razonable" (99-100). Así, Garfinkel considera que gran parte de la sociología dominante consiste en "hallazgos razonables", los cuales son situaciones de elección de sentido común a pesar de

que, rara vez, los libros de texto y las discusiones en revistas científicas acerca de los métodos sociológicos reconozcan que ella se lleva a cabo “bajo los auspicios del sentido común” en lo concerniente a la toma de decisiones “respecto de la correspondencia entre las apariencias observadas y los acontecimientos mentados” (100; énfasis en el original).

Pues bien, en el caso del chamuyo en las tanguerías de Almagro también se aprecia esta cercanía de los etnométodos con los métodos profesionales. Por supuesto que, en este caso, el índice de la sociología profesional es más analítico que el producido por los etnométodos de indagación de la estructura social, entre otros motivos porque estos últimos sirven a fines prácticos, que no requieren la precisión estadística que demanda la sociología y el mercadeo. Sin embargo, las diversas dimensiones consideradas son –como se dijo– similares en un caso y otro.

Por ejemplo, el índice de nivel socioeconómico elaborado por la Asociación Argentina de Marketing (2006: 6-7) adopta un “marco conceptual” según el cual la estructura de nivel socioeconómico de un país se conforma a partir de variables similares a las señaladas en nuestro informe sobre las tanguerías de Almagro, tales como el nivel de ingresos, algunos bienes representativos de la capacidad de compra, la inserción laboral y la educación. Cierto es que las variables se componen y articulan entre sí de otra manera, pero el rango que cubren es similar.

La similitud más evidente es la del nivel de ingresos, tal como es contemplado por ambos métodos de indagación (el de los profesionales y el de los legos). La inserción laboral y la educación, que aparecen desagregadas en el índice elaborado por la Asociación Argentina de Marketing, son incluidas también en el índice operante tácitamente en el chamuyo de los tangueros de Almagro, si bien allí se encuentran subsumidas bajo la dimensión de los ingresos. Esto evidencia que en el entorno social de la tanguería la cuestión de los ingresos resulta más relevante que para los asesores de mercado. También los bienes representativos de la capacidad de compra son tenidos en cuenta por ambos abordajes. Nuestros sociólogos legos consideran que en este rubro entran, entre otros, bienes tales como libros, discos, cuadros, automóviles y viviendas.

De modo que es posible observar que, más allá de distintos énfasis (que se evidencian en el carácter más o menos analítico de algunas distinciones), ambos índices se valen de procedimientos y recursos similares para cubrir un rango semejante de cosas, aunque con una significativa diferencia, pues los etnométodos contemplan una dimensión que no se encuentra desagregada en el índice de la sociología profesional que aquí comentamos: las expectativas de vida. No solo el nivel de ingresos resulta particularmente relevante aquí; también, como dijimos, los "sueños", las esperanzas e incluso las ilusiones… De modo que, por importante que sea la dimensión material, "no solo de pan vive el hombre".

El carácter no representativo de la estructura social

Las evidencias recogidas en nuestro análisis (producidas, conocidas y manejadas por los miembros de los entornos sociales que hemos indagado) tienen consecuencias que es preciso resaltar al concluir nuestro estudio. No se trata de las consecuencias que tienen para nosotros, sino de algunos efectos que los miembros producen sin saber; es decir, de la eficacia que sus prácticas tienen más allá de lo que quieren o creen hacer. Se trata de evidencias producidas y manejadas por los miembros de estos entornos sociales de un modo prerreflexivo. Podría decirse, en un lenguaje wittgensteiniano, que nos hemos de referir a lo que estos etnométodos muestran, más allá de lo que dicen.

a) La aplicación de un índice de nivel socioeconómico permite indagar, de manera inmediata, la posición estructural del interlocutor y, de manera mediata, la estructura social que le servirá de marco a esta indagación. Nótese que esto implica que la posición estructural está tematizada, mientras que la estructura social no; es decir, que se da entre ambas dimensiones una relación de figura-fondo.

En consecuencia, la indagación inmediata de la posición estructural tiene un tenor autorreferencial. Esto significa que se sitúa al interlocutor en relación con la propia posición, tácita y dogmáticamente asumida como grado cero de la estructura. Este posicionamiento, entonces, cobra la forma de un cotejo: ¿el otro es como yo, es más, o es menos que yo? Aquí puede verse la génesis de la concepción tan difundida de la estructura social en clases altas, medias y bajas, así como cierto tinte aristotélico de estas clasificaciones (afines, como buena parte de nuestro sentido común, a la filosofía del Estagirita): uno siempre es el punto medio, lo

demás se valora como alto o bajo en relación con ese “grado cero” que constituye la propia posición (algo así, también, como la Tierra y el cuerpo propio en las fenomenologías de Husserl y de Merleau-Ponty).

Esta es, entonces, la concepción implícita de estructura social que produce, de manera mediata, la indagación de la posición estructural de un interlocutor; no es una “visión” o “representación” de la estructura social, tal como algunos críticos piensan que la etnometodología sostiene (véase Bourdieu, 1996: 562-563). En este sentido, son plenamente acertadas las consideraciones de Cicourel al retomar la pragmática generativa de Chomsky para señalar que no se trata de especificar lo que el hablante realmente sabe ni lo que puede reportar acerca de su conocimiento, del mismo modo en que una teoría de la percepción visual debería dar cuenta de lo que una persona realmente ve y no de sus declaraciones acerca de lo que ve, por útiles que estas puedan resultar (Cicourel, 1974: 43-44).

b) Los etnométodos de indagación de la posición estructural no producen una representación explícita. Tampoco consisten en clasificaciones sistemáticas y exhaustivas al estilo de los conjuntos “Pn adecuados” de Sacks, tan mentados en el seno de la etnometodología y el análisis de la conversación a la hora de tratar cuestiones concernientes a las estructuras sociales.[12]

Schegloff (1991: 49), por ejemplo, destaca que “Sacks notó que los miembros aluden a personas con distintos términos categoriales” que “están organizados en conjuntos”, algunos de los cuales son “Pn adecuados”, pues permiten “categorizar a cualquier miembro de cualquier población, especificada de cualquier modo, hubiera sido o no especificada (por ejemplo, contada, caracterizada, determinada)” (49). A su entender, mucho de lo que el análisis sociológico tradicional implica y expresa con los términos “estructura social” se relaciona directamente con “las categorizaciones de los participantes, tal como lo estaba analizando Sacks”, puesto que “la «estructura social» en el sentido tradicional ingresa en la producción e interpretación de determinadas facetas de la conducta y es, de este modo, confirmada, reproducida, modulada, neutralizada, o incrementalmente transformada en la conducta real a la cual debe

referirse en definitiva" (51).

También Cicourel considera que la noción de "dispositivo de categorización de los miembros" elaborada por Sacks es significativa para comprender la cuestión de la estructura social porque "supone tácitamente que sus sujetos poseen y emplean exitosamente procedimientos interpretativos, reglas superficiales y lineamientos reflexivos" que le permiten al investigador desarrollar reglas interpretativas "para explicar cómo los miembros producen sentido de su entorno y determinan la adecuación referencial de sus expresiones" (Cicourel, 1974: 69). Incluso hay quienes encuentran que –al mostrar que la organización social está "construida en" las percepciones del actor social de modo que este comprende los eventos "dentro de un orden social regular «conocido»"–, Sacks retoma "una cuestión que ya anticipaba Garfinkel en su lectura de Mannheim" (Sharrock y Button, 1991: 161).

No obstante la generalizada aceptación de la idea de que el conocimiento silvestre de la estructura social es un dispositivo de categorización a la Sacks, tenemos ante ella algún reparo, puesto que, según hemos observado, no es su objetivo inmediato el producir una clasificación o una categorización de conjunto, sino tan solo relacionar el estatus de un interlocutor con la propia posición y no con un conjunto poblacional. A este respecto, no solo falta la intención de producir una clasificación exhaustiva, sino, ante todo, la posibilidad de incluirse a sí mismo en esa clasificación, pues dijimos que la propia posición es tenida por los sujetos como "grado cero" de la estructura y no como una posición dentro de ella. De todos modos, podríamos admitir que –abandonando el punto de vista de los miembros, y de un modo mediato– es posible transformar estas clasificaciones en conjuntos categoriales Pn adecuados, puesto que, de hecho, todo miembro puede ser incluido en ellos, aunque esto ya no será producto de los etnométodos, sino de la sociología profesional que produciría clasificaciones distintas a las clasificaciones naturales, dotadas de propiedades de las cuales aquellas carecen, tales como sistematicidad y exhaustividad.

En este sentido, si bien puede encontrarse en la indagación inmediata de la posición estructural de un interlocutor una representación implícita de la estructura social como ordenada en

clases altas, medias y bajas, dicha representación no viene a la conciencia de los miembros de estos entornos ni previa ni simultánea ni posteriormente a la indagación, más bien han sido la sociología profesional, el mercadeo y la tecnocracia estatal las que han elaborado dicha representación y vuelto a poner las cosas patas para arriba, en un arrebato de hegelianismo involuntario, al tomar por la estructura misma a su representación. No es eso, sin embargo, lo que producen los etnométodos que hemos analizado. Diremos, incluso, que solo subsidiariamente –como residuo– hacen posible una representación, siendo, ante todo, su producto la existencia misma de la estructura social. En otras palabras, más frontales, estos etnométodos producen estructuración social y no una representación de la estructura social.

c) El modo en que los miembros de las tanguerías de Almagro, provistos de estos etnométodos, generan estructuración no es produciendo ni "negociando" una visión de la estructura social, sino entrando (o no) en una relación más significativa con su interlocutor. Es decir que el resultado al que llegan es el de determinar si continuarán o no una relación social, si la profundizarán y, eventualmente, de qué tipo será. Para ello, un elemento de juicio (entre otros) es la posición estructural del interlocutor. Con frecuencia, cuando el resultado no es el deseado, la indagación inhibe de (o, en el caso contrario, alienta a) entablar una relación. A su vez, cuando se la entabla, el resultado es que se realiza una familiaridad que no estaba más que prefigurada al inicio, es decir que la relación se transforma, actualizando esa familiaridad que al comienzo no era más que potencial.

En esto, no debe prejuzgarse respecto de los valores "alto" y "bajo", pues así como hay quienes procuran cierta movilidad social ascendente a través de lo que podríamos llamar (irónicamente) "capital sexual" y "capital afectivo" –algo muy sabido por la sociología de los legos y sintomáticamente desatendido por la sociología profesional–, también hay quienes por sentimentalismo, solidaridad o afección por lo abyecto se ven atraídos a entablar relaciones con interlocutores que ocupan posiciones inferiores en la estructura social. En el primer caso, nos encontramos con miembros

conocidos y tipificados como “interesados” (“del amigo que es amigo, siempre y cuando le convenga”[13]). En el segundo caso, tenemos desde sujetos “desinteresados”, de convicciones políticas y morales, que deliberadamente ponen en suspenso las determinaciones sociales (sobre todo, en materia de afectos),[14] hasta sujetos que encarnan formas variopintas de bohemia, marginalidad y lumpenaje, que, en algunos casos son tipificados como “reventados” (cuando llevan vidas autodestructivas), “limados” (sobre todo, en el caso de haber sufrido daños neurológicos o de otra índole por el abuso prolongado de drogas), y “chapitas” (o locos). Luego, si bien es común que al entablar una nueva relación se indague la posición estructural del interlocutor, el resultado a que se llega no determina de modo unívoco el destino de la interacción, pues mucho depende del proyecto de vida de quien inicia la indagación.

El mero hecho de que haya un proyecto que determine la entrada o no en relación social significa que hay un margen –relativo, limitado, pero real– de libertad. Así es que se elige (aun cuando se elija lo preestablecido) entrar o no en relación. Esto, a su vez, permite comprender cómo y por qué la estructura social cuenta, habitualmente, con grados importantes de legitimidad: porque es producto, en parte, de acciones cotidianas, hasta cierto grado (por pequeño que sea), libres y voluntarias. Vale decir que la estructura es asumida porque es, en parte, efectuada por quienes habrán de padecer sus efectos. Esta dualidad entre condicionamiento y libertad les permite a nuestros sociólogos legos desplegar estrategias para su conocimiento y manipulación, con la siempre precaria esperanza de aligerar su peso y, en esos raros días soleados, ejercer al menos un minúsculo poder de transformación social.

1. Las tanguerías de esa zona que más frecuenté fueron El Boliche de Roberto (o Bar 12 de Octubre, ubicado en las calles Bulnes y Perón); Lo de Estelita (o La Puerta de Teodoro, en Sánchez de Bustamante y la vía); La Catedral (Sarmiento y Medrano); y Campamento Huno (Lavalle y Jean Jaurès).

2. Incluso llegué a sentirme doblemente reconocido, como miembro de la tanguería y de la Academia, cuando estudiantes de sociología

que circunstancialmente visitaron uno de estos bares percibieron la doble adscripción del autor y, vinculando sus preferencias académicas con las musicales, entre tango y tango exclamaban: "¡Aguante Garfinkel!".

3. En el momento de mayor actividad de este período (durante los años 2003 a 2005), hemos tenido actuaciones estables cuatro días por semana, con al menos dos presentaciones diarias.

4. Por ejemplo, ante la sistemática indagación por parte de potenciales "compañeros", una amiga mía comenzó a ocultar su condición de "socióloga", y se presentaba como maestra de inglés "para no espantar a los hombres", quienes –según su opinión– se sentían más cómodos ante una maestra que ante una licenciada y presunta profesional independiente. En contraste, la condición de "docente" del autor producía el efecto contrario, siendo mejor recibida en el caso de un varón la condición de profesional universitario.

5. Ante esta pregunta, no es poco frecuente que se busque dar la respuesta más favorable posible. Solo excepcionalmente se miente de manera descarada, pero es común que se busque maquillar la verdad o jugar con la ambigüedad. Así, por ejemplo, una parroquiana solía decir que vivía en Belgrano, dando a entender que su vivienda se situaba en el barrio de Belgrano y no en la calle Belgrano (de un estatus y nivel socioeconómico inferior).

6. Uno de los jóvenes que regularmente frecuentaba estas tanguerías (tanto que incluso terminó trabajando en una de ellas) decía con orgullo que era "Palermo NyC" (es decir, nacido y criado en Palermo), "desde antes de que Palermo sea Palermo" (cuando todavía era "barrio").

7. Uno de nuestros sociólogos legos contrapone, con claridad, aquellas mujeres que le preguntan "¿qué sos?" a las que le preguntan "¿tenés sueños?". Manifiesta su preferencia por las últimas, con las que suele llegar a mejor puerto, dado su bajo capital económico y social, que lo predispone mejor para el éxito con aquellas mujeres (por lo general, las más jóvenes) que no lo consideran por lo que es, sino por lo que dice querer ser (aunque expresa también que, realmente, tampoco tiene sueños ni

expectativas muy definidas). Recientemente supe que “está con alguien, una europea”, quien le habría financiado un emprendimiento gastronómico propio. Aparentemente, uno de esos sueños se habría concretado, precisamente gracias a la sociabilidad emprendida en estos ámbitos.

8. Cierto día charlaba con una señorita que fue del agrado de un conocido personaje del ambiente. Se sentó a nuestra mesa y, apenas pudo meter bocado, le preguntó dónde vivía y se ofreció, con todo éxito, a llevarla en auto.

9. Nuestra habitante de (la calle) Belgrano solía contar cómo regaba sus malvones, cantaba y realizaba tareas diversas en su casa, iniciando así conversaciones sobre cómo era la casa de sus diferentes interlocutores.

10. La vivienda del autor ha sido reiteradas veces objeto de este tipo de requisas por parte de amigos, simpatías y colegas músicos. En especial, la discoteca y la biblioteca dieron qué hablar.

11. No podemos explayarnos aquí en la descripción de cada uno de estos ejemplos. Véase Garfinkel (1967: 77-79).

12. Sobre la reivindicación del legado de Sacks, véase Schegloff (1989).

13. Verso del tango “Las Cuarenta” (Grela y Gorrindo, 1937), que constituye una de las piezas musicales favoritas y más demandadas por el público de las tanguerías de Almagro.

14. “Porque no mido al amigo / por los billetes que tenga” (Rossi, Pomati y Rainer, “Bien bohemio”).

El bobo (epílogo)

Henos aquí, al final de un recorrido que intentamos realizar al compás del corazón; vale decir, del "bobo" –que, como "cuore", es uno de los términos del italiano (esta vez, tomado de su "jerga delictiva") con que el lunfardo ha querido referirse a él (Conde, 2004)–.

En su segunda acepción, "bobo" remite figuradamente al reloj, asociando "los latidos con el tic-tac" (Conde, 2004). El corazón, entonces, por ser la vida, es el tiempo que pasa, en una experiencia subjetiva en que el sonido que marca el transcurrir resuena al interior de la misma inmanencia cuyo devenir ritma. Como bien sugiere el tango, quien late y quien sueña son uno y el mismo: "Late un corazón, / déjalo latir… / Miente mi soñar, déjame mentir…" (Federico y Expósito, 1942).

"Bobo" es, además, una expresión coloquial de los argentinos que opone el corazón a la inteligencia, pues indica: "Que da muestras de poca astucia o poco entendimiento" (Plager, 2008). El bobo, entonces, remite a ese no saber del corazón que hemos ponderado desde el inicio de nuestro estudio, advertidos por las consideraciones de la fenomenología material, que ha sabido encontrar allí ni más ni menos que la realidad.

Es que el tango radica precisamente en la afectividad y se expresa –según la inobjetable descripción de Suñé– en una voz modulada por la "emoción que lo domina" y cuyo acento es "canción sentimental" (Kaplún y Suñé, 1943).

Se trata, es cierto, de una emoción personal y autoafectiva: "emoción que traigo yo" en el latir que siento (Kaplún y Suñé, 1943) y en la que "todo vuelve a mí" (Canaro y García Jiménez, 1943). Es, además, una emoción silenciosa, como los mismos autores han dejado sentado en "Canción de rango" (Kaplún y Suñé, 1942), subtitulado rotundamente: "Pa' que se callen" –lema que se repite como un mantra, ritmando el estribillo–.[1]

Además de silencioso, el sentimiento hacia el cual hemos querido guiar al lector es acósmico, tal como lo refieren innumerables composiciones; entre ellas, “Callejón”, donde con magia impar sentencia Marcó: “Lejos del mundo consigo / adormecer mi dolor” (Grela y Marcó, 1936). Asimismo, esto se aprecia en la variación que introduce Enrique Campos en el tango de Aieta y García Giménez (1929) al cantar “que el mundo y sus halagos / ya nada me inquieta”[2] (Campos, 1944).

No es entonces en la encrucijada de la vida, como se suele decir, sino en el alejado y silencioso callejón donde nos hemos citado, amigo lector. En esa cortada que, como la vida, no tiene huellas (Grela y Marcó, 1936). Ojalá hayamos coincidido ahí, al abrigo de ese viejo paredón que no es otro que el fondo de nuestra propia vida.

1. Continúan Kaplún y Suñé (1942): “Hoy tengo la emoción envuelta en tango […] / Yo canto porque vivo la emoción / del tango cadencioso y compadrón. / Yo canto cuando alguno pega el grito / que hay un tango compadrito / buscando un corazón”.

2. La versión original decía: “Salgan, amigos, de su engaño, / si piensan, como antaño, / llevarme de farra. / Sigan de largo por mi puerta, / que ya no estoy alerta ni espero a la barra” (Aieta y García Giménez, 1929). Tal vez nuestro cantor haya considerado que cerrarle la puerta a los amigos es un desaire que ni siquiera el nacimiento de un hijo justifica. Habrá decidido entonces ampararse en las generalidades del caso de quien se recluye del mundo en su totalidad.

Referencias

Tangos

AIETA, Anselmo y Francisco GARCÍA JIMÉNEZ (1929), "Prisionero", http://www.todotango.com/musica/tema/119/Prisionero.

BUCINO, Miguel (1942), "Que me quiten lo bailao", http://www.todotango.com/musica/tema/1228/Que-me-quiten-lo-bailao.

CAMPOS, Enrique (1944), "Prisionero" (variación de Aieta y García Giménez, 1929), http://www.todotango.com/musica/tema/119/Prisionero.

CANARO, Francisco y Francisco GARCÍA JIMÉNEZ (1943), "Oigo tu voz", http://www.todotango.com/musica/tema/1004/Oigo-tu-voz.

COSENTINO, Saúl y Ernesto PIERRO (2006), "Corazón Quijote", http://www.todotango.com/musica/tema/5953/Corazon-Quijote.

CÚFARO, Orestes, Azucena MAIZANI y Manuel ROMERO (1933), "La canción de Buenos Aires", http://www.todotango.com/musica/tema/413/La-cancion-de-Buenos-Aires.

DE LOS HOYOS, Raúl y Luis BAYÓN HERRERA (1927), "Un tropezón", http://www.todotango.com/musica/tema/676/Un-tropezon.

FEDERICO, Domingo y Homero EXPÓSITO (1942), "Al compás de un corazón (Late un corazón", http://www.todotango.com/musica/tema/202/Al-compas-del-corazon-Late-un-corazon.

GRELA, Roberto y Héctor MARCÓ (1936), "Callejón", http://www.todotango.com/musica/tema/734/Callejon.

GRELA, Roberto y Francisco GORRINDO (1937), "Las cuarenta", http://www.todotango.com/musica/tema/134/Las-cuarenta.

GUTIÉRREZ, Hugo (1956), “Amigos que yo quiero”, http://www.todotango.com/musica/tema/1719/Amigos-que-yo-quiero.

KAPLÚN, Raúl y José María SUÑÉ (1942), “Canción de rango (Pa’ que se callen)”, http://www.todotango.com/musica/tema/1412/Cancion-de-rango-Pa-que-se-callen.

– (1943), “Una emoción”, http://www.todotango.com/musica/tema/1033/Una-emocion.

LOMUTO, Francisco y Francisco GORRINDO (1939), “Mala suerte”, http://www.todotango.com/musica/tema/135/Mala-suerte.

MERICO, Salvador y Eduardo TRONGÉ (1929), “Seguí mi consejo”, http://www.todotango.com/musica/tema/684/Segui-mi-consejo.

PONTIER, Armando y Carlos BAHR (1943), “Corazón no le hagas caso”, http://www.todotango.com/musica/tema/34/Corazon-no-le-hagas-caso.

RANDAL, Elías y MARVIL (1942), “Así se baila el tango”, http://www.todotango.com/musica/tema/1724/Asi-se-baila-el-tango.

ROSSI, Ernesto, Juan POMATI y Sara RAINER (s/f), “Bien bohemio”, http://www.todotango.com/musica/tema/2258/Bien-bohemio.

SCIAMMARELLA, Rodolfo (1926), “No te engañes corazón”, http://www.todotango.com/musica/tema/3164/No-te-enganes-corazon.

– y Fernando MONTONI (1941), “La vida es una milonga”, http://www.hermanotango.com.ar/Letras%20281007/la%20vida%20es%20una%20milonga%20mil.htm.

Bibliografía

ALLOA, Emmanuel (2008), La résistance du sensible: Merleau-Ponty critique de la transparence, París, Kimé.

ARCENS, Michel (2013), “Le jazz, une musique de la vie”, en Grégori Jean, Jean Leclercq y Nicolas Monseu (eds.), La vie et les vivants: (Re-)lire Michel Henry, Louvain-la-Neuve, Presses Universitares de Lovain, 401-410.

ARONSON, Perla y Horacio CONRADO (comps.) (1996), La teoría social de Anthony Giddens (Cuadernos de Sociología, Serie Teoría, N° 6), Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales-Carrera de Sociología, Oficina de Publicaciones-Ciclo Básico Común, UBA.

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE MARKETING (2006), NSE 2006, Buenos Aires, Asociación Argentina de Marketing.

BARNSTAPLE, Rebecca (2017), “Trading in imaginaries: Locating authenticity in Argentine tango”, Phenomenology & Practice, 11 (1): 43-57.

BELVEDERE, Carlos (2011), “Intersubjetividad y comunidad en la fenomenología material de Michel Henry”, en Carmen Beatriz González y María Laura Ballabeni (comps.), Experiencia e historia: identidad, comunidad, universalidad. Estudios de fenomenología y hermenéutica IV, Paraná, Círculo de Fenomenología y Hermenéutica de Santa Fe, 115-125.

BERGER, Peter L. y Thomas LUCKMANN (1967), The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge, Nueva York, Anchor Books.

BODEN, Deirdre y Don H. ZIMMERMAN (comps.) (1991), Talk and Social Structure: Studies in Ethnomethodology and Conversation Analysis, Cambridge, Polity Press.

BOURDIEU, Pierre (1996), La distinction: critique sociale du jugement, París, Minuit.

CABELLOS, Angel Alvarado (2013), “Michel Henry et l’affectivité comme fondement de la psyché. Une confrontation avec De l’Interprétation. Essai sur Freud, de Paul Ricœur”, Revue Internationale Michel Henry, 4: 185-204.

CAROZZI, María Julia (2015), Aquí se baila el tango: una etnografía de las milongas porteñas, Buenos Aires, Siglo XXI.

CICOUREL, Aaron V. (1974), Cognitive Sociology: Language and Meaning in Social Interaction, Nueva York, The Free Press. (Las citas usadas fueron traducidas por Daniela López).

CONDE, Oscar (2004), Diccionario etimológico del lunfardo, Madrid, Taurus.

CORDERO, Néstor (2010), “Un viaje filosófico desde Platón y Parménides según la mirada de Discépolo” (entrevista), Ñ. Revista de Cultura, 15 de noviembre.

– (2011), Veinte siglos no es nada: filosofía, tango, París, Buenos Aires, Biblos.

DEI, H. Daniel (2012), Discépolo: todavía la esperanza. Esbozo de una filosofía en zapatillas, Remedios de Escalada, Ediciones de la UNLA.

DISCÉPOLO, Enrique Santos (2005), Letras de tango, Buenos Aires, Lugar.

EMBREE, Lester (2016), “Materials toward interpreting the phenomenology of the body in Alfred Schutz”, 3rd Conference of The International Alfred Schutz Circle for Phenomenology and Interpretive Social Science “The Symbolic Construction of Reality”, Tokio, 6-8 de mayo, mimeo.

ESCUDERO, Jesús Adrián (2012), “Notas aclaratorias”, en Edmund Husserl, La idea de la fenomenología, Barcelona, Herder, 155-167.

FERRATER Mora, José (2009), Diccionario de filosofía, Barcelona,

Ariel (4 volúmenes).

FRANCIS, David y Stephen HESTER (2004), An Invitation to Ethnomethodology: Language, Society and Social Interaction, Londres, Sage.

GALASSO, Norberto (2004), Discépolo y su época, Buenos Aires, Corregidor.

GALLO REYZÁBAL, Juan (2007), "Presentación. La teoría del cuerpo subjetivo en la filosofía de Michel Henry", en Michel Henry, Filosofía y fenomenología del cuerpo, Salamanca, Sígueme, 11-18.

GARFINKEL, Harold (1956), "Conditions of successfull degradation ceremonies", The American Journal of Sociology, LXI, 420-424.

– (ed.) (1986), Ethnomethodological Studies of Work, Londres, Routledge.

– (1994), Studies in Ethnometodology, Cambridge, Polity Press.

– (2002), Ethnomethodology's Program: Working out Durkheim's Aphorism, Maryland, Rowman & Littlefield.

– (2007), "Four relations between literatures of the social scientific movement and their specific ethnomethodological alternates", en Stephen Hester y David Francis (eds.), Orders of Ordinary Action: Respecifying Sociological Knowledge, Aldershot, Ashgate, 13-29.

– y Harvey SACKS (1986), "On formal structures of practical actions", en Harold Garfinkel (ed.), Ethnomethodological Studies of Work, Londres, Routledge, 157-189.

GOBELO, José (2012), "Prólogo a la primera edición", en H. Daniel Dei, Discépolo: todavía la esperanza. Esbozo de una filosofía en zapatillas, Remedios de Escalada, Ediciones de la UNLA, 2012, 9-11.

GOFFMAN, Erving (2001), La presentación de la persona en la vida cotidiana, Buenos Aires, Amorrortu.

GREISCH, Jean (2009), "La condition non extatique de la

subjectivité absolue et l'épreuve de soi", en Michel Henry, Les Dossiers H, Laussane, L'Age d'Homme, 174-185.

HARAMILLO, Ana (2010), Tango: tratado de las pasiones, Remedios de Escalada, Ediciones de la UNLA.

HENRY, Michel (1954), Le jeune officier, París, Gallimard.

– (1979), L'Amour les yeux fermés, París, Gallimard.

– (1981), Le Fils du Roi, París, Gallimard.

– (1985), Généalogie de la psychanalyse: le commencement perdu, París, Presses Universitaires de France.

– (1990), Phénoménologie materielle, París, Presses Universitaires de France.

– (2000), Incarnation: une philosophie de la chair, París, Seuil.

– (2003), L'Essence de la manifestation, París, Presses Universitaries de France.

– (2004a), Auto-donation: entretiens et conférences, París, Beauchesne.

– (2004b), La barbarie, París, Quadrige-Presses Universitaires de France.

– (2004c), Phénoménologie de la vie. III. De l'art et du politique, París, Presses Universitaires de France.

– (2006), Philosophie et phénoménologie du corps, París, Presses Universitaires de France.

– (2010), Fenomenología de la vida, Buenos Aires-Los Polvorines, Prometeo-Universidad Nacional de General Sarmiento.

HERITAGE, John (1987), "Ethnomethodology", en Anthony Giddens y Jonathan Turner (eds.), Social Theory Today, Stanford, Stanford University Press, 324-372.

– (1992), Garfinkel and Ethnomethodology, Cambridge, Polity Press.

HUSSERL, Edmund (1997), Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo. Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

LAMBORGHINI, Leónidas (1988a), "El fallo de la suerte", en Verme y 11 reescrituras de Discépolo, Buenos Aires, Sudamericana, 34.

– (1988b), "El sueño de Jesús", en Verme y 11 reescrituras de Discépolo, Buenos Aires, Sudamericana, 46-47.

– (1988c), "La distorsión cambia la hache", en Verme y 11 reescrituras de Discépolo, Buenos Aires, Sudamericana, 38.

– (1988d), "La muerte del fakir", en Verme y 11 reescrituras de Discépolo, Buenos Aires, Sudamericana, 33.

– (2003), La experiencia de la vida (novela en tres relatos), Buenos Aires, Santiago Arcos.

– (2004), La risa canalla (o la moral del bufón), Buenos Aires, Paradiso.

– (2008), El solicitante descolocado, Buenos Aires, Paradiso.

LENCINA, Teresita (2004), La visión filosófica en la obra de Discépolo, Buenos Aires, Centro FECA, Documento de Referencia DDR 1.

LIBERMAN, Kenneth (2013), More Studies in Ethnomethodology, Albany, State University of New York.

LIPSITZ, Mario (2004), Eros y Nacimiento fuera de la ontología griega: Emmanuel Levinas y Michel Henry, Los Polvorines-Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento-Prometeo.

– (2006), "Vida y subjetividad: los Descartes de Michel Henry", Tópicos, 14: 23-50.

LYNCH, Michael (1999), “Silence in context: Ethnomethodology and social theory”, Human Studies, 22: 211-233.

MALHOTRA, Valerie Ann (1981), “The social accomplishment of music in a symphony orchestra: A phenomenological analysis”, Qualitative Sociology, 4 (2): 102-125.

MARCH, Raúl Alberto (2002), Enrique Santos Discépolo, sus tangos y su filosofía: el amor, el dolor y el humor en la ogra del Juglar Rioplatense, Buenos Aires, Corregidor.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1997), Le visible et l’invisible, París, Gallimard.

– (1999), Phénoménologie de la perception, París, Gallimard.

PINSÓN, Néstor y Ricardo GARCÍA BLAYA (s/f), “Los estribillistas”, http://www.todotango.com/historias/cronica/29/Los-estribillistas.

PLAGER, Federico (coord.) (2008), Diccionario integral del español de la Argentina, Buenos Aires, Voz Activa.

PSATHAS, George (2009), “The correspondence of Alfred Schutz and Harold Garfinkel: What was the «terra incognita» and the «treasure island?»”, en Hisashi Nasu, Lester Embree, George Psathas e Ilja Srubar (eds.), Alfred Schutz and His Intellectual Partners, Constanza, UVK Vergesellschaft mbH, 401-434.

PUJOL, Sergio (2017), Discépolo: una biografía argentina, Buenos Aires, Planeta.

RABANAQUE, Luis Román (2007), “Why the noema?”, en Zeljko Loparic y Roberto Walton (eds.), Phenomenology 2005: Sellected Essays from Latin America. Part 2, Bucarest, Zeta Books, 447-466.

RICHARDS, David S. (2001), “Talking sense: Ethnomethodoloy, postmodernism and practical action”, en Robert Westwood y Stephen Linstead (eds.), The Language of Organization, Londres, Sage, 20-46.

RIZO-PATRÓN, Rosemary (2013), “El triple horizonte hermenéutico del lenguaje, según Husserl”, Lima, Pontificia Universidad Católica

del Perú, http://textos.pucp.edu.pe/pdf/1673.pdf.

RODRÍGUEZ, Adolfo Enrique (2014), Diccionario lunfardo: 12.500 voces y locuciones lunfardas, populares, jergales y extranjeras, http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/Lunfardo/Diccionario.aspx.

SABATO, Ernesto (2005), Tango: discusión y clave, Buenos Aires, Losada.

SACKS, Harvey (1995), Lectures on Conversation, Volumes I & II, Malden, Blackwell.

SCHEGLOFF, Emanuel A. (1989), "Harvey Sacks –Lectures 1964-1965. An Introduction/Memoir", Human Studies, 12: 185-209.

– (1991), "Reflections on talk and social structure", en Deirdre Boden y Don H. Zimmerman (eds.), Talk and Social Structure: Studies in Ethnomethodology and Conversation Analysis, Cambridge, Polity Press.

SCHUTZ, Alfred (1964), Collected Papers. II: Studies in Social Theory, La Haya, Martinus Nijhoff.

– (1967), Collected Papers. I: The Problem of Social Reality, La Haya, Martinus Nijhoff.

– (1993), La construcción significativa del mundo social, Barcelona, Paidós.

– (2010), "Problems of a Sociology of Language (Fall semester, 1958)", Schutzian Research, 2: 55-107.

– (2013a), Collected Papers IV, Dordrecht, Kluwer.

– (2013b), Collected Papers VI. Literary Reality and Relationships, Dordrecht, Springer.

– (2013c), "Fragment on the Phenomenology of Rhythm", Schutzian Researh, 5: 17-22.

SEBALD, Gerd (2013), “Remarks on Alfred Schutz’s [“Fragment on the Phenomenology of Rhythm”]”, Schutzian Researh, 5: 11-16.

SEBBAH, François-David (2001), L’Épreuve de la limite: Derrida, Henry, Levinas et la phénoménologie, París, Presses Universitaires de France.

SHARROCK, Wes y Graham BUTTON (1991), “The social actor: social action in real time”, en Graham Button (ed.), Ethnomethodology and the Human Sciences, Cambridge, Cambridge University Press, 137-175.

– (1999), “Do the Right Thing! Rule finitism, rule scepticism and rule following”, Human Studies, 22: 193-210.

SPARTI, Davide (2015), Sul tango: l’improvvisazione intima, Bologna, Il Mulino.

VARELA, Gustavo (2005), Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana, Buenos Aires, Paidós.

VIDALIN, Antoine (2006), La parole de la vie: la phénoménologie de Michel Henry et l’intelligence chrétienne des Écritures, París, Parole et Silence.

VV. AA. (s/f), Diccionario de lunfardo, https://www.todotango.com/comunidad/lunfardo.

WALTON, Roberto J. (2008), “Reducción fenomenológica y figuras de la excedencia”, Tópicos, 16: 169-187.

WELTEN, Ruud (2009), “What do we hear when we hear music? A radical phenomenology of music”, Studia Phaenomenologica, IX: 269-286.

ZAHAVI, Dan (2019), “Applied phenomenology: Why it is safe to ignore the epoché”, Continental Philosophy Review, https://doi.org/10.1007/s11007-019-09463-y.

– y Kristian Moltke MARTINY (2019a), “Phenomenology in nursing studies: New perspectives. Authors’ response to Morley”, International Journal of Nursing Studies, 93: 153-154.

– (2019b), “Phenomenology in nursing studies: New perspectives”, International Journal of Nursing Studies, 93: 155-162.

ZOTTO, Miguel Ángel (2001), “En el baile, el hombre propone y la mujer dispone” (entrevista), Ciudad Abierta. La guía total de Buenos Aires, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 1/11, octubre, 124-125.

Belvedere, Carlos

El cuore : una fenomenología del tango porteño / Carlos Belvedere. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblos, 2021.

Libro digital, EPUB - (Artes y medios)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-691-941-8

1. Tango. 2. Música. 3. Tradiciones Argentinas. I. Título.

CDD 784.18885

Diseño de cubierta: Luciano Tirabassi

Armado: Hernán Díaz

Conversión a formato digital: Libresque

© Carlos Belvedere, 2021

© Editorial Biblos, 2021

Pasaje José M. Giuffra 318, C1064ADD Buenos Aires

info@editorialbiblos.com / www.editorialbiblos.com.ar

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.